DEDALUS - Acervo - FFLCH
20900095582

FREDERIC EWEN

BERTOLT BRECHT: SUA VIDA, SUA ARTE, SEU TEMPO

Tradução:
Lya Luft

SBD/FFLCH

SBD-FFLCH-USP

EDITORA GLOBO

Título do original em inglês:
Bertolt Brecht: his life, his art and his times

Copyright © 1967 by Frederic Ewen
Foto de capa: PIC

Direitos mundiais de edição em língua
portuguesa cedidos a
EDITORA GLOBO S.A.
Rua do Curtume, 665, CEP 05065, São Paulo.
Tel.: (011) 262-3100, Telex: (011) 54071, SP.
Brasil

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição pode ser utilizada ou reproduzida — em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação etc. — nem apropriada ou estocada em sistema de banco de dados, sem a expressa autorização da editora.

Impressão e acabamento: Lis Gráfica e Editora Ltda.

832
B8411eP

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte — Câmara Brasileira do Livro, SP

Ewen, Frederic, 1899-
Bertolt Brecht : sua vida, sua arte, seu tempo / Frederic Ewen ; tradução Lya Luft. — São Paulo : Globo, 1991.

ISBN 85-250-0855-9

1. Brecht, Bertolt, 1898-1956 2. Teatro alemão - História e crítica I. Título.

CDD-809.2
832.09

90-2059

Índices para catálogo sistemático:
1. Teatro : Literatura alemã : História e crítica 832.09
2. Teatrólogos : Biografia e obra 809.2

80733025

Sumário

Prefácio 9

Prólogo
O MUNDO EM TORNO DE BRECHT

I A Cidade e o Campo 15
II A Vida da Mente 19
III Primeira Guerra Mundial e Suas Conseqüências 38

Primeira Parte
BERTOLT BRECHT NA ALEMANHA 1898-1933

I O Começo: Augsburg e Munique, 1898-1920 43
II O Céu dos Expressionistas 59
III Os Corais de Caos e Ruína de Brecht 68
IV Berlim, 1921-1922: *Tambores na Noite* 85
V *Na Selva das Cidades* 96
VI *Eduardo II* e o Culto do Heróico 108
VII A Rendição da Identidade: *Homem é Homem* 118
VIII Em Busca da Identidade: O Caminho para o Teatro Épico 23 127
IX O Zoológico Social: *Ópera dos Três Vinténs* 150
X O Paraíso Mahagonny, 1930 166
XI A Recuperação da Identidade: O Teatro Épico 183 35
XII Indivíduo e Comunidade: as *Lehrstücke* 218
XIII Piedade Não Basta: *Santa Joana dos Matadouros* 239 13
XIV A Guarda Avançada Desconhecida: *A Mãe* 252
XV O Avanço do Terror 259

Segunda Parte
EXÍLIO 1933-1948

I O Poeta Fala sobre o Exílio 271
II A Luta Contra o Terror 281

III A Responsabilidade do Intelectual: *Galileu* 310
IV Sobre Heróis e Guerra: *Luculo* e *Mãe Coragem* 327
V Este Lado do Bem e do Mal: *A Boa Alma de Se-Tsuan* e *Puntila* 340
VI O Ventre Fértil: *Arturo Ui* 349
VII Reflexões de um Fugitivo: *Diálogos dos Refugiados* 353
VIII O Poeta na Costa Dourada, 1941-1947 357
IX Uma Santa Joana da Resistência: *As Visões de Simone Machard* 372
X O Herói Não Heróico: *Schweyk na Segunda Guerra Mundial* 377
XI Justiça na Utopia: *O Círculo de Giz Caucasiano* 384
XII O Julgamento de Bertolt Brecht 390

Terceira Parte
REGRESSO AO LAR

I Avistando o Lar 399
II Retorno a Berlim 415
III As Últimas Obras 437
IV O Credo de um Realista 448
V O Fim 454

Epílogo 461
Apêndice 465
Notas 479

Para Miriam, Petra e Joel

Prefácio

A presente obra foi realizada com o objetivo de apresentar Brecht como poeta, dramaturgo, teórico do teatro, contador de histórias e pensador, e situá-lo no cenário da história alemã e mundial, das quais participou de forma tão intensa. Baseia-se na análise de material inédito dos Arquivos Brecht, em Berlim Oriental, bem como em obras publicadas de, e sobre, Brecht, e na observação do trabalho do Berliner Ensemble em ensaios e apresentações. Recebi ajuda de muitas fontes. Primeiramente, da dra. Helena Weigel, diretora do Berliner Ensemble e do Espólio de Brecht, que me permitiu o acesso ao material dos Arquivos Brecht e cordialmente me acolheu no Ensemble; da sra. Elisabeth Hauptmann; de Werner Hecht, dramaturgo do Ensemble; da sra. Vera Tenschert e de Percy Paukschta, do departamento fotográfico do Ensemble; da srta. Lise Kiel e outros membros da equipe dos Arquivos. Igualmente grande é minha dívida para com o Círculo de Trabalho para o Cultivo da Cultura e Língua Alemã da Alemanha Oriental e seus representantes, sra. Erika Ohde, sra. Wanda Bloch e dr. Bruno Langner, por sua amável hospitalidade e assistência. As pessoas citadas a seguir também foram de grande ajuda, direta e indiretamente, e a elas quero manifestar meus agradecimentos: Lee Baxandall, dra. Annette T. Rubinstein, dra. Alberta Szalita, George Tabori; e as diretoras do Master Institute, sra. Nettie S. Horch e sra. Oriole Farb. Sou grato aos diretores das bibliotecas da Universidade de Colúmbia e da Biblioteca Pública de Nova York, pela consulta a suas valiosas obras. Os funcionários e a equipe da The Citadel Press cooperaram comigo de todas as formas. Minha esposa, Miriam Gideon, com sua paciência e encorajamento, tornou duplamente agradável uma tarefa agradável. Aproveitei muito dos textos de Eric Bentley, Martin Esslin, Helge Hultberg, Werner Mittenzwei, Ernst Schumacher e John Willett, entre outros, e a eles expresso minha gratidão. É motivo de profunda tristeza para mim que Erwin Piscator e Charles Humboldt já não estejam aqui para verem o livro concluído e receberem meus agradecimentos. Que esta obra seja um tributo parcial à sua memória.

FREDERIC EWEN

Nova York,
junho de 1967

Prólogo

O MUNDO EM TORNO DE BRECHT

Você o conheceu? Ele usava
Um casaco cinza para ficar menor.
Pois ele lutava, o movedor, pela igualdade.
Quando um gigante se ergue para lutar pela igualdade,
Sim, ele nos torna todos agigantados.
PETER HACKS, *Brecht*

A Chausseestrasse, no setor leste de Berlim, é hoje em dia uma das relíquias da Alemanha pré-guerra. Apesar de restaurada, ainda preserva algo da desgastada antiguidade de um tempo mais antigo. Sua ligação histórica com o passado é realçada pelo cemitério das Dorotéias, que forma uma moldura sóbria, embora não deprimente, para o edifício de número 125. Aqui, não muito depois de seu retorno do exílio, Brecht viveu com sua família. Ocupavam os fundos da casa, onde se chegava por um pátio aberto. O andar superior era usado por Brecht como escritório; no de baixo ficavam os aposentos da família. Das janelas de seu estúdio, Brecht gostava de contemplar o cemitério onde repousava Hegel, seu filósofo favorito, e onde ele próprio seria enterrado, em agosto de 1956.

Até o fim de sua vida e de sua enfermidade, quando estava na cidade e havia trabalho no teatro, Brecht percorria em seu velho carro o trajeto até o Schiffbauerdamm — o teatro do Berliner Ensemble. A distância é muito pequena, mas Brecht detestava caminhar.

Aquele era o seu teatro, e de Helene Weigel. Fora reconstruído para eles exatamente como era antes da guerra, mais de 25 anos antes, quando Brecht comemorara seu primeiro triunfo mundial com a *Ópera dos Três Vinténs.*

Vamos acompanhá-lo até o teatro nesse ano de 1956, seu último ano de vida. Há muitos estudantes para assistir ao ensaio. Aqui também Brecht saudará colaboradores de dias passados: seu amigo de toda a vida e co-diretor Erich Engel; sua colaboradora Elisabeth Hauptmann; e muitos outros companheiros seus nos anos vinte. E agora, quando as luzes do auditório se apagam e os atores começam a falar, perguntamo-nos: quantas vezes Brecht refez em sua mente a longa e sinuosa jornada que, começando em Augsburg, local de seu nascimento, o trouxe de volta a Berlim, cenário de seu primeiro grande sucesso — jornada que fisicamente cobriu continentes, mas que moral, espiritual e artisticamente forneceu-lhe experiências de alegria e tristeza, vitória e derrota, cuja profundidade não se poderia medir em anos?

Como são aqui simbolizados de maneiras diferentes dois períodos divergentes da história! O edifício do teatro no Schiffbauerdamm nos remete ao passado. O que agora é apresentado em seu palco pertence a um tempo novo, um mundo novo. No palco está Ernst Busch no papel de Galileu, instruindo seu jovem discípulo sobre o significado de uma ''nova era'' e o significado de ''nova ciência'', proclamando um mundo mudado e mutável. Para Brecht, sentado aqui no teatro, Augsburg deve ter parecido realmente muito distante...

I

A Cidade e o Campo

Ich führe euch herrlichen Zeiten entgegen.
Eu vos conduzo a tempos magníficos.
IMPERADOR GUILHERME II*

Augsburg, cidade ao sul da Alemanha, assim batizada em homenagem ao imperador Augusto César, é até hoje um impressionante monumento ao passado. Um caminhante que inicia suas andanças no antigo portão romano chamado ''Portão Vermelho'' logo estará reconstituindo um segmento formidável da história. Na extensa Maximilianstrasse, principal via de Augsburg, caminhará nas pegadas das legiões romanas, quando se deslocavam rumo a suas inúteis campanhas militares contra as tribos germânicas. Também aqui, séculos mais tarde, esteve de passagem a tumultuada babel dos cruzados, em direção ao leste, a fim de tomar os despojos de guerra orientais e salvar dos infiéis a tumba do Salvador. Emoldurando a magnífica rua, estão, numa ponta, a belíssima igreja de St. Ulrich e, na outra extremidade, a antiga catedral com seus inigualáveis vitrais, provavelmente a mais antiga da Europa.

No meio da espaçosa avenida, o viajante passará pela suntuosa Fuggerhaus e se dará conta de que essa foi a cidade da grande família de banqueiros e comerciantes da Renascença bem como dos construtores da primeira sede da comunidade de trabalhadores, a Fuggerei. Os Fugger de Augsburg foram credores dos mais poderosos reis, imperadores e papas.

---

* Os textos de Brecht estavam quase todos em inglês, geralmente tradução do autor da biografia. Quando possível, fiz minha própria tradução, diretamente do alemão; quando não, traduzi baseada na tradução americana do biógrafo. (N. da T.)

Dois outros magníficos edifícios da época renascentista encontram-se no fim da rua: a torre Perlach e a Prefeitura. Virando à direita na Perlach, e poucos quarteirões adiante, chega-se a uma pequena alameda chamada Auf dem Rain. Aqui, no número 7, nasceu Bertolt Brecht, em 10 de fevereiro de 1898.

Hoje em dia Augsburg é um subúrbio de Munique. Mas nem sempre foi assim. Como cidade-livre, assistiu e participou de muitas das mais violentas batalhas que varreram o país. No século XIII, testemunhou uma rebelião de burgueses e artesãos contra o absolutismo dos bispos governantes; alguns anos depois presenciou uma rebelião igualmente violenta dos artesãos contra a aristocracia burguesa. Conflitos ainda mais sangrentos ocorreram durante a revolta protestante e durante a repressão dos anabatistas. Aqui foi formulada a mais importante declaração de credo protestante em 1530 — a Confissão de Augsburg.

À parte seus empreendimentos bancários, Augsburg ganhou destaque, como cidade comercial e industrial, graças a sua indústria têxtil e de tingimento e a manufatura de papel. Foi para a fábrica de papel Haindl que o Brecht mais velho migrou da Floresta Negra, chegando mais tarde à posição de gerente da indústria.

Essa é uma cidade de muitos canais, um dos quais bem próximo da casa dos Brecht. Esse foi o berço e o ambiente do jovem Bertolt Brecht.

Dez anos antes do nascimento de Bertolt Brecht, Guilherme II subiu ao trono da Alemanha. Herdou do avô, Guilherme I, e do "Chanceler de Ferro", Otto von Bismarck, uma Alemanha unificada — uma Alemanha que em breve iria conquistar uma supremacia na política européia e mundial. E também herdaria um dos mais eficientes exércitos do mundo. No curso de seus trinta anos de reinado, estava destinado a ver a Alemanha atingir uma posição da maior importância na vida econômica e política do mundo e assumir seu lugar entre os grandes poderes imperialistas. Também estava destinado a vê-la decair — e, com ela, o sistema monárquico — até a destruição total, em 1918.

O progresso econômico, industrial e tecnológico sem precedentes do país teve sua contrapartida no crescimento da classe trabalhadora e na espantosa expansão do movimento socialista alemão. Em 1914, este podia contar com o apoio de quase um terço da população germânica e tornou-se o maior partido no Parlamento.

A política de Bismarck revelou-se incrivelmente bem-sucedida, causando profunda impressão na mentalidade germânica. Embora na teoria o prussianismo pudesse ser deplorado e considerado até pouco confiável, era absolutamente respeitado. Eficiência e reverência pela autoridade eram os lemas de praticamente todos os segmentos da sociedade, protegida como estava pela estratificação social, a separação quase hierárquica de classes e profissões, pela burocracia oficial, o Exército, a elite do governo, os aristocratas prussianos, a nobreza e os elementos intelectuais nas universidades. Uma espécie de "direito divino" do imperador penetrava até os mais baixos estratos da sociedade gerando o curioso amálgama de subalternidade e autoritarismo, sentimentalismo e eficiência pragmática, submissão e explosividade que marcariam a vida alemã nas décadas vindouras.

Com orgulho Guilherme II podia jactar-se: "O Senhor nosso Deus não teria se esmerado tanto com nossa Pátria Alemã se não tivesse reservado para nós coisas ainda maiores".

Mas a Alemanha também era favorecida por forças terrestres. Uma nação que já cunhara expressões filosóficas como *Weltanschauung* (cosmovisão) e *Weltschmerz* (melancolia, tédio; literalmente, "dor do mundo"), para descrever estados metafísicos da mente e do coração, em breve também encontrou termos como *Weltmacht* (poder mundial) e *Weltpolitik* (política mundial), apropriadas às novas e mais práticas aventuras, como procurar "um lugar ao sol" junto com os mais antigos poderes imperialistas.

Essa era a nação germânica, esse era o povo alemão — uma nação e um povo lançados no vórtice da história do século XX em conflito com a carga de uma mentalidade do século XVIII e sem o mérito e o aprendizado de uma revolução burguesa democrática.

"Sim, a história alemã pode vangloriar-se de um movimento que povo algum no horizonte histórico vivenciou antes, ou sequer o repetirá. Partilhamos a Restauração das nações modernas, sem partilhar suas revoluções. Nossa restauração ocorreu, em primeiro lugar, porque outras nações atreveram-se a realizar uma revolução, e, em segundo lugar, porque outras nações sofreram uma contra-revolução. Da primeira vez, porque nossos mestres tiveram medo, e da segunda, porque não tiveram medo. Nós, com nossos pastores à frente, apenas uma vez nos encontrâmos em companhia da liberdade — no dia em que ela foi enterrada.''[1]

O que se passaria com uma nação assim?

II

A Vida da Mente

A alma alemã tem passagens e galerias; nela há cavernas, esconderijos, e calabouços; sua desordem tem muito do encanto do misterioso; o alemão está familiarizado com os atalhos que levam ao caos.
FRIEDRICH NIETZSCHE

Também culturalmente a entrada da Alemanha no século XX representou uma ruptura brusca com o passado. Por volta de 1900, os alemães ainda olhavam para trás, para um tardio neo-romantismo. Estavam ligados a poetas como Eduard Mörike e Theodor Storm; compositores como Robert Schumann; e artistas como Spitzweg e Richter. Não que não houvesse figuras literárias de distinção e talento, romancistas como Wilhelm Raabe, Theodor Fontane e Gottfried Keller; poetas como Detlev von Liliencron e Richard Dehmel. Mas quem, fora da Alemanha, ouvira falar deles? E mesmo na própria Alemanha?

E agora, de repente, as barreiras do provincianismo tombavam. O espírito de cidade pequena — o isolamento idílico de aldeia ducal — começou a ceder diante da chegada da nova tecnologia e da eficiência prussiana. A vida intelectual — científica, literária ou filosófica — começava agora a atrelar-se aos interesses dos novos poderes ou, em alguns casos, a opor-se a eles, não se podia mais marcar o tempo, como na Koenigsberg de Kant, pelos passeios regulares do filósofo após o jantar. Universidades, instituições — arqueológicas, físicas ou metafísicas — eram levadas a servir aos interesses mais amplos do novo poder mundial. O que Heinrich Heine predissera estava acontecendo: filósofos traziam das nuvens suas visões cósmicas, e transformavam-nas em realidades práticas, mundanas.

Do exterior, estímulos culturais importantes invadiram o país. Da Rússia, dos países escandinavos, da Inglaterra, França e América, novos elementos criativos favorecidos pelo tempo, encontravam solo fértil. Os escritos de Tolstói e Dostoiévski; de Ibsen e Strindberg; de Zola e dos simbolistas franceses; de Bernard Shaw e Walt Whitman; a arte dos impressionistas franceses e dos pós-impressionistas — tudo isso rompia os muros do passado, revirava de cabeça para baixo as tradições e estimulava uma nova criatividade. Horizontes jamais sonhados pareciam abrir-se e problemas jamais sonhados apareciam.

As promessas do futuro pareciam infinitas. No início do novo século, Gerhart Hauptmann escreveu:

> "Na base de nossa existência e na vida daquele tempo estava a fé. Acreditávamos no irresistível progresso da humanidade. Acreditávamos no triunfo da ciência e, assim, no derradeiro desvendamento da natureza. O triunfo da verdade, acreditávamos, poria fim às quimeras e fantasmas das ilusões religiosas. Acreditávamos que dentro de pouco tempo a autodestruição da humanidade na guerra teria se tornado um capítulo de história passada. Acreditávamos na vitória da fraternidade... Acima de tudo, acreditávamos em nós mesmos".[2]

Podia qualquer alemão ser censurado se, digamos, no ano 1914, olhando para os 35 anos precedentes, ele se vangloriasse do rol de nomes tão distintos que marcavam as realizações de seu país em tantos campos — ciência, medicina, história, economia política, arqueologia e letras? Nomes como George Cantor, Heinrich Hertz, Wilhelm Ostwald, Max Planck, Albert Einstein, Paul Ehrlich, Robert Koch, Leopold von Ranke, Theodor Mommsen, Julius Wellhausen, Karl Lamprecht, Karl Kautsky, Max Weber, Franz Mehring?

Temos aqui, pois, o Reich alemão: uma sociedade estratificada, capitalista e monárquica ao mesmo tempo; absolutista e hierárquica; dirigida por uma administração burocrática altamente eficiente — uma sociedade a exibir crescimento e expansão sem paralelo num breve espaço de tempo. Naturalmente, estaria sujeita a grandes tensões. Num estado burguês-democrático, tais tensões encontram sua válvula de escape na atividade política e na participação de um eleitorado mais ou menos alerta. Porém, a maior parte da população alemã era politicamente imatura. A Alemanha, como vimos, não participara de nenhuma revolução burguesa liberal. Sua *intelligentsia* tendia a ser apolítica. O paternalismo de touca de dormir, que Heine tão lindamente descreveu como predominante antes da era napoleônica, trocara talvez seu adorno de cabeça, mas não seus métodos ou maneiras. Ainda prevalecia, mas de forma mais ampla e eficiente. O Parlamento se transformara numa agremiação de debates. Decisões e políticas eram recebidas "de cima", como o "socialismo" de Bismarck. As reformas sociais e a legislação social — entre as mais avançadas de qualquer país da Europa — eram "garantidas" para o povo alemão.

Não é de admirar que boa parte da população — especialmente os intelectuais — encarasse com decidida suspeita e desconfiança, se não com desdém, idéias da democracia ocidental como era praticada na França e nos Estados Unidos. Tais eram certamente os sentimentos de Thomas Mann no final da Primeira Guerra Mundial. Tais eram os sentimentos do filósofo que, talvez mais do que qualquer outra figura, captou mentes e corações da *intelligentsia* — Friedrich Nietzsche.

Não é fácil descrever ou definir com precisão a atmosfera mental de uma nação. Mas há pouca dúvida de que o impacto das idéias de Nietzsche marcou o período com um caráter especial. Poetas, romancistas, dramaturgos — artistas de escolas ou convicções essencialmente divergentes — deram testemunho de sua arrebatadora influência em certos períodos de suas vidas, embora vários deles pudessem eventualmente vir a repudiá-lo. Assim, Thomas Mann lembrou o choque que seu mundo experimentou em 1889, quando "se espalhou que Nietzsche sofrera um colapso mental".

> "Sobre esta alma", escreveu Mann, "foi imposta a mais profunda, a mais fria solidão, a solidão do criminoso. Aqui estava uma mente por origem profundamente respeitosa, moldada para reverenciar tradições piedosas; e justo esta mente era escolhida pelo destino, arrastada pelos cabelos, por assim dizer, para uma postura de truculência selvagem e ébria, de rebelião contra toda reverência. Esta mente foi compelida a violar sua própria natureza, a tornar-se porta-voz e defensora da força bruta espalhafatosa, da consciência insensível do próprio Mal."[3]

Seu irmão, Heinrich Mann, escreveu em 1939:

> "A obra [de Nietzsche] é aterrorizante. Tornou-se uma ameaça, em vez de nos arrebatar como fez anos atrás. *Naquela época* ele parecia estar nos justificando".[4]

Pois nas décadas finais do século XIX, e até de modo mais convincente nas primeiras décadas do século XX, Nietzsche afetou a geração de Guilherme II com a força explosiva de um agitador do mundo: "Não sou um homem", dizia, "sou dinamite".

Ele exerceu influência não apenas nos elementos conservadores e reacionários, mas também sobre aqueles que se julgavam liberais, até revolucionários. Esse dualismo serviu a muitos campos. Para o burguês insatisfeito, não mais plenamente à vontade com o novo estado burocratizado e mecanizado, Nietzsche representava o inimigo irreconciliável e implacável da presunção, do nacionalismo, do filistinismo, da hipocrisia e do conformismo alemães. Ele era o anjo vingador guerreando contra o *status quo*, o heróico niilista da subversão. Para o vigoroso pangermanismo, ávido de *Lebensraum* (espaço vital), ele pregava a execração da "moralidade de escravos" alemã, expunha a "má consciência" e o "pessimismo latente" do burguês alemão; anatematizava a democracia e proclamava a nova religião da força bruta e da afirmação pagã. Conclamava um "desejo de poder", até de guerra. "Vocês dizem que uma boa causa justifica até mesmo uma guerra? Eu lhes digo que uma boa guerra é o que justifica todas as causas." A estéril moralidade judaico-cristã devia ser substituída por um novo paganismo, corporificado pela "besta loura", o super-homem nórdico.

Os de mente mais radical, ele empolgava com os audaciosos insultos lançados contra o barbarismo alemão, o prussianismo, a indústria, o capitalismo, a máquina e seu produto, o homem moderno — aquele ser igualitário indefinido, fosse burguês ou proletário — aquele *nada* sem rosto, eviscerado.

Em Richard Wagner, Nietzsche imaginou ter encontrado a afortunada apoteose musical e dramática de seus sonhos; nos Siegfrieds, Wotans e Valhallas do compositor, a corporificação daquele paganismo imperial que podia ser um contrapeso ao ideal judaico-cristão decadente, então em voga. Assim, como as águias gêmeas do Reich imperial, Nietzsche e Wagner pairavam sobre o abismo alemão. Quão também simbólico e apropriado era o fato de o imperialismo alemão recém-desperto encontrar seu contrapeso no imperialismo musical e dramático de Wagner! Essa combinação de gênio supremo e charlatão, mago e vulgar, revolucionário político e arquiconservador, que ergueu a nação alemã com as trombetas de Siegfried e cantou seu crespúsculo dos deuses com a ruína de Wotan e Valhalla!

É de ambos, Nietzsche e Wagner, que toda uma geração de artistas, poetas e pensadores se nutriu. Eles serviram, na verdade, para agravar e reforçar as duas tendências psíquicas características da mentalidade artística alemã do tempo do *Sturm und Drang* até a Primeira Guerra Mundial — *Zerrissenheit* (dilaceramento) e *Innerlichkeit* (interiorização).

Como os principais poetas da era guilhermina refletem a mentalidade do período? Olhemos os três poetas unanimemente considerados como preeminentes: Stefan George, Gottfried Benn e Rainer Maria Rilke.

Em Stefan George, a nova ordem nitzscheana encontra sua mais típica e potente encarnação poética. Laureado, membro de um cenáculo simbolista alemão, ele criou seu tabernáculo pagão nos moldes de Mallarmé, a cujas exclusivas reuniões parisienses assistira certa vez. Como não havia Verlaines, Rimbauds, Debussys nem Valérys alemães à disposição, George teve de contentar-se com adeptos devotos, mas de certa forma medíocres. Seu verso finamente burilado — pois George era um poeta extremamente bem-dotado — glorificava o neopaganismo, o esteticismo e a ascesse artística. Elevou o poeta à categoria de "vates" — profeta e líder ao mesmo tempo. A essas noções, acrescentou a consagração da carne — *Vergöttung des Leibes* (endeusamento do corpo) — e uma encarnação de divindade — *Verleibung des Gottes* (corporificação do deus). Essa busca pagã de deus assumiu muitas formas eróticas não ascéticas e desviadas, como a adoração física a um rapazinho a quem ele chamou Maximin, o qual, felizmente para um deus, morreu jovem, e a quem George dedicou alguns requintados poemas. A "crueldade" pagã era glorificada e Heliogábalo, adorado. Um "terceiro humanismo'' — sucessor milenar ao da Renascença e de Goethe — foi proclamado. Como Nietzsche, George clamava por um novo ''líder'' — um ''novo homem'' — e, em lugar do ideal, contentou-se com substitutos como o general Von Hindenburg. Profetizou a chegada do ''Único, que quebrará nossas correntes e tratará ordem à desordem, será senhor novamente e plantará o novo Reich''. Seus adeptos em anos vindouros viram nesses versos a antecipação do Messias — Adolf Hitler. A preeminência de George como poeta e suas idéias estimularam os nazistas a elegê-lo seu poeta laureado. A princípio, foi atraído para eles; depois, repelido por sua vulgaridade e estupidez, retirou-se para a Suíça, onde morreu em 1933.

Não houve escrúpulos desse tipo na trajetória de Gottfried Benn. Ele encontrou seu caminho vindo de um niilismo guilhermino ''heróico'' diretamente para o niilismo de alguma forma menos heróico de Hitler. Numa era em que a palavra ''cultura'' supostamente resumia a mentalidade alemã, ele representa a *Kulturmüdigkeit* — a fadiga cultural e a repulsa à civilização. Para Benn, razão e lógica são elementos desintegradores da vida moderna. A consciência é a única realidade. Não há realidade externa material. ''Há uma consciência humana (...) que constantemente modifica e dá forma ao mundo'', mas ''a vida não se destina a apoderar-se do conhecimento. O homem não se destina a lutar por uma explicação do mundo material.'' O único critério pelo qual se pode ''avaliar a grande mente do homem'', isto é, das nações brancas, é ''o grau de niilismo inerradicável'' que estas exibem. O mais elevado estado do ser é representado por um retorno ao ''natural'', ao ''primitivo'', ao ''primal''. Num de seus poemas mais citados, ele declara:

> *Oh, se tivéssemos sido nossos primeiros ancestrais, um monte de limo num pântano morno! Vida e morte, nascimento e concepção deslizariam então de nossos calados sucos. Uma alga, uma folha ou uma duna de areia formada pelo vento e, leves, uma cabeça de mariposa ou uma asa de gaivota — já seriam demais e entregues ao sofrimento.*[5]

Tendo por profissão a medicina, Benn trouxe à poesia a ''estética do repulsivo'', o horror, a gosma e as feridas ulcerosas da sala de operação, traduzidas na própria vida. Um de seus primeiros volumes de poemas intitulava-se, significativamente, *Morgue*. O ódio e nojo de Benn pela vida seriam intensificados durante a Primeira Guerra Mundial e refletiram-se em seus cânticos sobre uma humanidade cloacal — ''O homem — a coroa da criação — o porco — e Homem''. Soube combinar o virtuosismo estilístico e um domínio do vocabulário científico de forma inigualável entre seus contemporâneos. Fundiu Nietzsche, os elementos macabros de Baudelaire e o anti-racionalismo que corria como uma torrente subterrânea misteriosa em todo o pensamento alemão. Para ele, o homem intelectual era uma ''carniça empanturrada de cérebro''; sua autoconsciência, uma maldição primal. Ah, voltar ao nada amébico e protozóico! ''Não ter mais fronte!'', clama. ''Quero ser vivido!'' Sua busca do Nirvana, que ele chama Ítaca, e outras vezes Esparta e Alexandria, não seria satisfeita até que ele ouvisse o chamado do sangue e do solo e pudesse enterrar sua melancólica cabeça no seio do nacional-socialismo. Tendo provado sua pureza racial, recebeu um posto no Ministério da Cultura e uma vaga na Academia de Letras Prussiana. (''Se os chineses invadissem a Alemanha'', disse a seu respeito Kurt Tucholsky, ''ele deixaria crescer uma trancinha.'') Mas logo Benn se tornou *persona non grata* até entre o amébico Herrenvolk (povo de senhores) e bateu em retirada, numa conveniente ''emigração interna''. Depois da derrota nazista, recebeu dos alemães ocidentais o prêmio Georg Büchner de 1951 — grande ironia, pois o prêmio levava o nome de um dos mais corajosos e revolucionários escritores do século XIX!

Entre esses perseguidores de uma ''pátria'' distante do caos inquieto da Alemanha da era guilhermina, poucos se expressaram com tanta beleza e emoção como Rainer Maria Rilke. Ele morreu em 1926, mas é de se duvidar que sua procura de um ''lar'' o teria levado ao mesmo porto a que chegaram George e Benn. Ao contrário deles, Rilke jamais se voltou para a brutalidade e a desumanização como saída. Emigrou espiritualmente para dentro de si mesmo e fechou-se ao mundo exterior. ''O mundo não está senão no interior'', escreveu. As distorções psíquicas que sofreu quando criança, devido à perversa fixação da mãe, que desejava transformá-lo numa menina, são apenas parte do estranhamento que sentiu e expressou em toda a sua vida. Sentia-se completamente à vontade entre "dia e sonho", e sua poesia tem exatamente essa textura — uma projeção bidimensional —, sendo a terceira dimensão, perdida, a dos seres humanos vivos. Seu refúgio é a arte, e nisso ele segue a antiga tradição dos românticos alemães e dos pós-românticos; um refúgio tanto na arte como através da arte. Numa época em que o significado tido de Deus e dos anjos se atenuara, sua poesia é uma oração constante por uma salvação solipsista. A temperada *Weltschmerz* do homem moderno funde-se com o lirismo dos simbolistas franceses, Rodin e o misticismo da velha Espanha e Rússia.

Mas até o final Rilke continuou um poeta sem lar — e sem pai também. *"Ich habe kein Vaterhaus"*, escreveu, *"und habe keins verloren"* ("Não tenho casa paterna e não perdi nenhuma.") Ele também não tem ancestrais.

Seu ouvido ligava-se a todos os sons da natureza — animada e inanimada —, menos ao som do homem.

Mas aquela vida que lhe é negada entre os homens ele encontra numa união mística com Deus, a quem, na sua arrogância poética, até possui como filho, e a quem se dirige com toda a audaciosa majestade de outro Criador. De fato, atreve-se a afirmar a supremacia da criação do poeta sobre a do próprio Deus.

> "Pois pintores pintam seus quadros apenas para que possas receber de volta a Natureza imperecível, que fizeste perecer."[6]

E depois: *"Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?"* ("O que farás, Deus, quando eu morrer?"). "Sou o teu jarro", continua ele, "e se eu quebrar? Sou a tua bebida — e se eu me derramar? Sou teu vestuário e tua vocação, e quando eu me for... meu sentido terá sumido. O que farás, Deus? Estou com medo.[7]"

Rilke é obcecado pelo *Einsamkeitsfanatismus*, o fanatismo da solidão. Rejeita o amor e ser amado como uma carga insuportável, mas glorifica o amor abstratamente. Sente-se aterrorizado pela vida, pelas cidades, fábricas, pela degradação e miséria que vê ao seu redor. Em 1915, escreveu: "Como é possível viver, quando os próprios elementos da vida nos são ininteligíveis? Quando somos eternamente inadequados no amor, inseguros nas decisões, e incapazes na presença da morte, como é possível existir?".[8]

E é levado a concluir: *"Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles"*. "Quem fala de vitórias? Superar é tudo." Para ele, não havia "redenção do caos", quer nos deuses pagãos de George ou no retorno de Benn até o protozoário. Rilke teve de contentar-se, quando muito, com uma "trégua com os poderes anônimos do outro lado",[9] os poderes do nada. Assim é que, quase naturalmente, a Morte se torna o processo de "amadurecimento" dentro de nós.

> *Pois nada somos senão cálice e a folha,*
> *A grande Morte cada um tem dentro de si.*
> *Este é o fruto, em torno do qual tudo gira.*[10]

Se existe um salvador, é o artista. Ele é o "transfigurador da existência".

"O artista é eternidade projetada dentro dos tempos por vir."[11]

Se por sua natureza a poesia tende a ser homofônica, pessoal, o romance, por outro lado, é compelido a uma polifonia; em outras palavras, a ser mais comunal, mais social. Seu desenvolvimento tardio na Alemanha é em si um sinal das rupturas e descontinuidades dentro da comunidade alemã. Como uma força na literatura européia e (mais tarde) mundial, ele assegura sua posição no século XX. Como reflexo do caráter dos tempos, o romance alemão pode talvez ser mais bem estudado na obra contrastante dos irmãos Heinrich e Thomas Mann.

Não é de admirar que os dois (Heinrich era quatro anos mais velho que Thomas) começassem a escrever sob a tutela de Goethe e Friedrich Nietzsche. Ambos criaram o romance "social" alemão moderno. Além de Nietzsche e Goethe, Heinrich Mann também sofreu influência de Balzac, Flaubert, Gabriele d'Annunzio e dos estetas e simbolistas franceses. Thomas Mann foi discípulo de Schopenhauer, Wagner, Tolstói e Freud. Continuou sob essas influências da juventude por muitos anos, enquanto o irmão rompeu com seus primeiros modelos, voltando-se para Rousseau, Voltaire, Zola e Anatole France — transposição que mais tarde o levaria a ter diferenças radicais com Thomas Mann.

Pois já em 1907 Heinrich Mann dizia adeus ao encantador evangelho do homem forte e do hedonista: o *condottiere* amoral de D'Annunzio e a "besta loura" de Nietzsche. Com o romance *Zwischen den Rassen (Entre as raças)*, começou a lançar um olhar crítico sobre seu próprio país e seu tempo, fazendo um exame cuidadoso da nova burguesia alemã, da estrutura do Reich de Guilherme, bem como da burocracia e das classes dominantes. A esse tema dedicou sua mais ambiciosa trilogia — *Das Kaiser reich (O império)* —, cujo primeiro volume, *Der Untertan (O Súdito)* foi concluído às vésperas da Primeira Guerra Mundial.

Pode-se afirmar que nenhum romancista alemão antes de Heinrich Mann apresentara uma descrição tão impiedosa, verdadeira e vivida do homem "novo". Ele é Dietrich Hessling, burguês alemão inescrupuloso, duro, egoísta, que ascende por meios ilícitos a uma posição de grande importância e poder na vida política e comercial de sua cidade. Tem como modelo o imperador Guilherme, imitando-o até no bigode hirsuto, fortalece-se com a fortuna da esposa e torna-se um pequeno tirano na comunidade. Na verdade, considera-se um Kaiser em miniatura, "envolto em púrpura imperial". A respeito de um homem, diz: "O verdadeiro sentimento patriótico é incompatível com as opiniões desse tipo. Sempre suspeitei dele". A um adversário político ele alardeia: "Sangue e ferro ainda são os remédios mais eficazes. Poder antes do direito". Acaba numa briga de bêbados, gritando: "Eu esmago!" Após tentar um golpe de negócios particularmente obscuro junto com um aristocrata, comenta com a irmã: "Veja como é quando duas pessoas honradas fazem negócio. Isso não acontece com muita freqüência no mundo dos negócios hoje em dia. Há judeus demais". Este é o novo burguês, que Gustave Flaubert retratara como M. Homais em *Madame Bovary*. Em Heinrich Mann, nos volumes seguintes da trilogia, ele se torna um fabricante de armamentos, cuja astúcia é bem disfarçada em patriotismo. É o cidadão modelo, que dedica um monumento da cidade ao imperador Guilherme I (e tem lucro considerável com isso) — que se dirige à multidão reunida:

> "Com um espantoso grau de eficiência, plenos da mais alta força moral para a ação positiva e em nossa brilhante armadura, somos o terror de todos os inimigos que em sua inveja nos ameaçam, pois somos a elite entre as nações, tendo conseguido, pela primeira vez, uma cultura alemã dominante, que jamais será superada por qualquer povo, não importa qual".[12]

Este, pelo menos em parte, é o quadro que obtemos dessa época: seu militarismo, chauvinismo, anti-semitismo, autoritarismo, arrogância, corrupção, conservadorismo e antiliberalismo.

Em suas idéias políticas e sociais, Heinrich Mann divergiu cada vez mais do irmão. As diferenças atingiram seu apogeu com a publicação de *Geist und Tat (Espírito e Ação)*, manifesto no qual Heinrich convocou escritores e outros intelectuais a abandonar sua "apolitização" — seu excessivo comodismo em sofrimentos e problemas particulares — e conjurou-os a seguir as pegadas dos grandes franceses: Voltaire, como em sua defesa de Calas; Zola, em sua defesa de Dreyfus; e libertários como Victor Hugo e Anatole France. O que deve ter parecido muito chocante a Thomas Mann, bem como para muitos outros alemães, foi o apelo de Heinrich Mann a seu povo para abandonar definitivamente seu grande poeta-herói e apóstolo do humanismo — Goethe.

> "Sua obra, seu nome, sua memória nada mudaram na Alemanha, não apagaram um só ato de barbárie, não limparam sequer uma polegada de terreno em direção a um futuro melhor. Nos funerais de Goethe não houve um só Calas presente..."[13]

Sim, admitia Heinrich Mann, a Alemanha e os alemães sempre haviam sido orgulhosos mestres do pensamento. Mas com que finalidade? "Nós nos agarramos em mentiras e injustiças, como se temêssemos que houvesse um abismo estendido logo atrás da Verdade". Ele ridicularizava a monarquia, "aquele estado-mestre de organização; essa escola de animosidade" que tinha subordinado o indivíduo; e acusava os intelectuais que serviam à casta dominante como culpados de traição contra o espírito. "Pois o Espírito não é conservador. Ele não garante privilégios. Ele distribui. É igualitário; e, através das ruínas de centenas de fortalezas, prossegue vigorosamente rumo à realização da verdade e da justiça, ainda que seja até a morte."[13]

E em um de seus mais impressionantes ensaios posteriores, escrito em 1915 e dedicado a Emile Zola, Heinrich Mann profetizou a queda do Reich Alemão.

Nada poderia ter soado mais distante ou abominável a Thomas Mann do que esses sentimentos. Pois, escrevendo em 1907, ele definira o artista como o "inimigo" da sociedade — inútil para o Estado, "refratário", "sem classe", algo como um filho da natureza no seu alheamento e amoralismo.[14] A seus olhos, escritores como o irmão não eram senão *Zivilisationsliteraten* (literatos da civilização), isto é, beletristas culturais, não artistas, porque o "literato" impõe a si mesmo um elevado objetivo moral que assume a forma de *ação*. Mas a ação é estranha ao verdadeiro artista.

Na série de ensaios *Betrachtungen eines Unpolitischen (Reflexões de um Apolítico)*, escritos depois da eclosão da Primeira Guerra e concluídas no dia da declaração da trégua entre Alemanha e Rússia, Thomas Mann expôs seus pontos de vista sobre a natureza da mente alemã. Foi uma resposta aos apelos do irmão. "Ou se é político ou não se é", escreveu. "Em caso positivo, então deve-se ser um democrata." Mas no caso dos alemães, "a política é estranha à sua natureza (...) Confesso estar convencido de que o povo alemão nunca pôde amar a democracia política pelo simples motivo de que nunca poderá amar a política, e de que o tão decantado estado autoritário é e continuará sendo na realidade um sistema político mais adequado e correto para o povo alemão, e é na verdade o que o povo alemão deseja".[15]

Vindas do mais preeminente romancista do país, e numa época em que este passava por sua mais severa crise, quando se decidiria seu destino, tais palavras tiveram uma influência considerável. Eram a expressão de um homem que não era cego às inadequações da política alemã e seu sistema social. Em 1901, aos 25 anos, ele produzira um grande romance, *Os Buddenbrook*, em alguns aspectos provavelmente a mais perfeita de suas obras longas. Seria também o primeiro romance alemão a atravessar as fronteiras do país e assegurar seu lugar entre as obras-primas literárias do século. Temas e idéias que preocupariam seu autor por décadas a fio foram aqui apresentados e desenvolvidos com inigualável mestria: a decadência da velha e inflexível moral da alta burguesia, em conflito com o recente, inescrupuloso e arrogante amoralismo da burguesia comercial e industrial emergente; o papel do artista dentro dessa sociedade e a relação entre arte e doença; a "ambigüidade" moral do artista e sua ameaça a uma sociedade estável. Morte, doença, o espírito de resignação — como tais idéias pairam sobre esta obra e as subseqüentes! *Os Buddenbrook* é a crônica de uma família nobre do norte da Alemanha no século XIX, através de quatro gerações, de 1835 a 1875, terminando com a extinção dessa descendência. Repousa sob a sombra de Shopenhauer e Wagner e, em menor grau, de Tolstói. Pessimismo e música povoam suas páginas. Decadência e arte! Esse é o romance do fim de uma era, e a Morte é a salvação.

Ninguém que tenha lido *Os Buddenbrook* pode esquecer jamais a cena em que Thomas Buddenbrook, um dos últimos descendentes da reverenciada família, encontra *O Mundo como Vontade e Representação*, de Schopenhauer, num momento de profunda depressão e desespero, em pleno declínio da fortuna da família e de sua fibra moral. Thomas Buddenbrook abre o livro no capítulo "Sobre a Morte e sua Relação com nossa Imortalidade Pessoal" e obtém uma revelação salvadora:

> "O que era isso?, indagava-se ele ao entrar na casa, subir a escada e sentar-se na mesa de jantar com a família... O que acontece comigo? O que estive testemunhando? O que é isso que foi dito a mim, Thomas Buddenbrook?... Posso suportá-lo? Não sei o que foi... Apenas sei que foi demais para meu pobre cérebro de burguês".[16]

O que foi essa revelação? Foi que a morte não devia ser temida. "A morte era uma alegria, tão profunda na verdade que só podia ser avaliada em momentos de graça como este."[17] Assim ele decreta o fim de uma era, o fim de uma família, o fim de uma longa tradição, adequadamente consumada na morte do pequeno Hanno, último membro do clã, esse delicado filho da natureza — músico e *outsider*.

A doença perpassa as histórias de Thomas Mann como um anjo vingador. Os personagens aleijados — seja moral, física ou espiritualmente, ou então maculados por serem artistas — conseguem oferecer pouca resistência a uma burguesia cruel e presunçosa. Onde Heinrich Mann encontrara uma alegre satisfação, contemplando o efeito de fermentação do artista sobre seu ambiente e antecipando o casamento entre arte e progresso humano — como por exemplo em *Die Kleine Stadt (A cidadezinha)* —, seu irmão nada via senão uma guerra irreconciliável e inevitável entre o artista e a comunidade. O “novo e implacável senso prático” dessa sociedade áspera, vigorosamente competitiva, levou à sepultura “uma geração de sentimento”.

Embora severamente esquemática e, como todo esquema, só em parte verdadeira, a escolha dos dois Mann para refletir a oposição dialética no interior da mente alemã e do romance alemão do período guilhermino pode ser corroborada pela referência a obras como o monumental *O Homem sem Qualidades*, do austríaco Robert Musil, e os primeiros romances de Hermann Hesse, com suas imagens de isolamento, terror, ansiedade e fantasia autônoma.

O teatro é, por sua própria natureza, conflito. É conflito exposto e afirmado por meio das falas e ações dos personagens, que vivem suas vidas e feitos concretamente em nossa presença. Por esse motivo ele é, de todas as artes, o que mais se aproxima de uma “imitação” da vida.

É dentro do teatro, e no drama, que os alemães encontraram essa válvula de escape para suas agitações, descontentamentos e esperanças que lhe pareciam negadas na vida real. O teatro — e não a urna de votos ou os partidos políticos — representou a verdadeira arena da atividade social para esse povo. Assim fora desde o século XVIII, quando Lessing fez soar o chamado para a batalha do Iluminismo em *Emilia Galotti* e *Nathan, o Sábio*, fazendo surgir o moderno drama da classe média. Assim foi quando, às vésperas da Revolução Francesa, Schiller escreveu *Os Bandoleiros* e Goethe, *Götz von Berlichingen*, na guerra do feudalismo medieval. As tensões e agitações de 1815, a “Guerra da Libertação” alemã e o período posterior a ela encontraram expressão nas vozes de Heinrich von Kleist, Christian Grabbe e Georg Büchner. Mesmo a praga que se seguiu ao colapso da Revolução de 1848 não conseguiu anular inteiramente o teatro, e o drama falava através de Friedrich Hebbel e do austríaco Franz Grillparzer.

O renascimento teatral que varreu a Europa em fins do século XIX extraiu seu ímpeto dos grandes escandinavos — o norueguês Ibsen e o sueco Strindberg —, o que resultou na criação de teatros “livres” na Inglaterra, França e finalmente na Alemanha. Em Berlim, Otto Brahm fundou o Freie Bühne (Palco Livre), que abriu em setembro de 1889 com *Os Espectros*, de Ibsen. Seu programa se assemelhava ao de Zola e do Théatre Libre de Antoine, isto é, o “naturalismo”. Era radical na medida em que não se intimidava em mergulhar nos fundos de quintal e porões da natureza e da sociedade — as camadas mais baixas — para mostrar como os seres humanos são moldados pelas leis da natureza, da hereditariedade e do ambiente. Ridicularizado pelo imperador Guilherme II como “cultura de esgoto”,[18] ele floresceu durante o período de uma geração. Deixou sua marca em diversos escritores talentosos, e sobretudo no dramaturgo cuja descoberta o Freie Bühne podia reclamar como sua: Gerhart Hauptmann. Em 1889 o grupo produziu *Vor Sonnenaufgang (Antes do Amanhecer)*, de autoria de Hauptmann, um estudo cruel mas poderoso da degeneração de uma família (como em Zola, o alcoolismo hereditário desempenha um papel importante) de um distrito de mineração na Silésia. Temperada com ingredientes de genética parcialmente entendida e pitadas de socialismo, ainda assim a peça constituía um surpreendente ataque à moral tradicional. Mas foi a produção de *Os Tecelões*, em 1893, pelo mesmo grupo, que consagrou Hauptmann como a voz do novo movimento teatral. Apesar dos obstáculos colocados pelas autoridades governamentais, a peça finalmente foi produzida. Mais uma vez localizada na Silésia, sua terra natal, essa obra registra a revolta dos tecelões silesianos em 1844, tema também utilizado num dos mais celebrados poemas de Heinrich Heine. O drama de Hauptmann pode ser considerado a primeira obra-prima proletária moderna de nosso tempo, tendo como protagonistas as massas coletivas de tecelões em sua tentativa frustrada de lutar contra a inanição e a miséria impostas pelos patrões. A vitalidade sem precedentes do cenário, dos personagens e da linguagem (dialeto silesiano) faz dessa peça ainda hoje uma das descrições mais comoventes e instigantes desse tipo.

O fato mais notável em relação ao Freie Bühne é que seu surgimento se deu graças ao empenho dos socialistas e das forças das classes trabalhadoras da sociedade alemã. Isso era até mais verdadeiro ainda no caso de seu rival, o Volksbühne (Palco do Povo), sustentado por um grupo que lhe dava pequenas contribuições. Fora concebido com a finalidade de se aproximar mais dos interesses imediatos do proletariado e, embora seu repertório estivesse longe de ser revolucionário, concentrava-se em obras que se relacionavam com as necessidades do povo: *Os Bandoleiros* e *Cabala e Amor*, de Schiller, *Pilares da Sociedade*, de Ibsen, *Thérèse Raquin* de Zola. Os dois grupos teatrais atraíam platéias espantosamente grandes, cujo entusiasmo e capacidade de compreensão eram surpreendentes. Ibsen, presente em alguns dos espetáculos, ficou arrebatado. "Que platéia!", exclamou. "Pela primeira vez", escreveu o crítico Julius Bab, "desde os tempos dos gregos, fundou-se um teatro de maneira natural, através de organização das pessoas."[19] Apesar dos incessantes ataques da polícia, o movimento teatral do povo prosperou, de modo que, por ocasião da eclosão da Primeira Guerra Mundial, as duas instituições contavam com aproximadamente setenta mil membros — cifra sem precedentes na história do teatro.

Embora muitas das cidades alemãs tivessem tido grupos teatrais bem-sucedidos, foi Berlim que se tornou o centro teatral do país. Não seria arriscado dizer que em nenhum outro lugar do Ocidente foi possível usufruir um cardápio dramático tão rico e variado quanto ali, na virada do século. Max Reinhardt já era então um ativo produtor e diretor. Nos numerosos teatros da cidade, podia-se assistir, num curto espaço de tempo, às peças de Hauptmann, Hofmannsthal, Wedekind, Strindberg, Schnitzler, Shaw, Gogol, Molière, Shakespeare, Sófocles, Tolstói e Grillparzer. Os ingressos eram inusitadamente baratos. Embora as obras apresentadas não fossem revolucionárias, dramaturgos como Bernard Shaw, Anton Tcheckov e Máximo Gorki proviam o grupo de considerável grau de protesto social. Os teatrólogos nativos eram menos explícitos a esse respeito. A censura era severa, proibindo as peças abertamente proletárias, de caráter revolucionário. Mas tão ou mais violentas eram as manifestações de sentimentos antiburgueses.

À parte Gerhart Hauptmann, as mais ásperas críticas à sociedade contemporânea vinham de Frank Wedekind e Carl Sternheim. Falaremos de Wedekind mais adiante, com relação a Brecht. Carl Sternheim é o equivalente teatral de Heinrich Mann. Como o romancista, ele dirige sua graça pungente, por vezes maliciosa, contra a pequena burguesia. Uma trilogia intitulada *Aus dem bürgerlichen Leben (Cenas da Vida Burguesa)* descreve o novo "heroísmo" da classe média alemã. Começando com *Die Hose (A Calcinha)* em 1911, prosseguindo com *Der Snob (O Esnobe)* em 1914 e concluindo com *1913*, Sternheim traça os destinos da família Maske. O pai, Maske, é no início um insignificante funcionário público, mas seu filho consegue não apenas uma fortuna como também um título — Freiherr (barão) von Buchow. A mais aclamada das comédias de Sternheim, *A Calcinha*, hilariante e ao mesmo tempo implacável, narra minuciosamente como a bela esposa de Theodore Maske perde sua calcinha num dia crítico — exatamente quando o imperador Guilherme II vai desfilar pelas ruas de Berlim. Esse contratempo a princípio traz para o pobre Maske o prenúncio de uma desgraça e a possível perda do emprego — nada menos que a destruição do seu pequeno mundo. Mas os deuses que zelam pela pequena burguesia são bondosos. O desastre se transforma em boa sorte, quando inquilinos em potencial aparecem em sua casa à procura do quarto vago que ele anunciara. Maske acaba obtendo um bom lucro (ao qual sua esposa não é em absoluto avessa) e, depois de contar o dinheiro que recebeu, e tendo então assegurado seu futuro, ele se declara pronto para ter um bebê!

São esses os "heróis" de Sternheim. Na presunção e no brutal egoísmo de seus personagens detectam-se os sinais de uma era à beira da explosão. Quando um deles comenta: "Estamos maduros", a expressão ataca de maneira agourenta nossos ouvidos.

A insurgência manifestada no teatro desse período encontrou seu paralelo em outras artes: pintura, escultura e música. Os estímulos dominantes chegaram da França e Itália, nas artes pictóricas; da Rússia e Viena, na música. Nos turbulentos círculos artísticos de Munique, Berlim e Dresden, impressionismo, expressionismo, cubismo, futurismo, surrealismo, todos disputavam a supremacia — e por vezes conviviam lado a lado. A criação do grupo Die Brücke (A Ponte), em Dresden, iniciou a revolução artística na Alemanha. Os nomes associados a esse movimento em breve conquistariam fama mundial: Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Emil Nolde. Em Berlim, Herwarth Walden fundou um periódico chamado *Der Sturm (A Tempestade)* e uma galeria de arte com este mesmo nome, para mostrar futuristas "sem política". O cubismo de Guillaume Apollinaire e Max Jacob em breve também se tornou familiar ali. Oskar Kokoschka chegou a Berlim em 1910; no ano seguinte, Vassili Kandinsky, Franz Marc, Paul Klee e Alexander Kubin formaram o grupo Blaue Reiter (Cavaleiro Azul) e começaram a expor em Munique. Na esquerda política, o futurismo encontrou expressão no jornal de Franz Pfempfert, *Die Aktion (A Ação).*

Munique, já sede do mais avançado e corajoso dos jornais satíricos, o *Simplicissimus,* tornou-se um centro de arte internacional. Fauvistas franceses, cubistas espanhóis e franceses e futuristas alemães conviviam entre si. Slogans e manifestos apocalípticos retumbavam e ressoavam. A criatividade transbordava seus limites: Ernst Barlach, escultor, escrevia contos e peças expressionistas brilhantes; Oskar Kokoschka adaptava dramas do "absurdo"; Arnold Schoenberg compunha música, escrevia poesia e pintava quadros. Invectivas antiburguesas — como "Façamos o feio em literatura! Queremos cantar o amor ao perigo!" do italiano Marinetti — ecoaram imediatamente no coração alemão.

Não menos aguda e notável foi a revolução na música. A extensão da transformação dessa década pode ser avaliada pela obra de Arnold Schoenberg, vindo do pós-romantismo de Richard Strauss no começo do século como em *Verklärte Nacht (Noite Transfigurada)* e passando para o atonalismo e *Sprechstimme* (voz que fala) de *Pierrot Lunaire* em 1912.

Toda essa agitação, porém, deve ter soado como um uivo bárbaro sem importância para a maioria dos súditos de Guilherme II, quando se preparavam para celebrar o vigésimo quinto aniversário de sua ascensão ao trono em 1913. Entre hosanas ao imperador, prosperidade, paz e grandeza nacional, havia poucas vozes discordantes bradando negras premonições. O cientista político e industrial Walther Rathenau viu as sombras se erguendo e fez uma advertência contra "a insolência enlouquecida".[20] Em fins de 1913, Franz Wedekind, dramaturgo e poeta, escreveu:

Mesmo assim eu penso: antes que ano acabe,
Acabará também esta paz de cemitério. Sinais funestos
Pressagiam a guerra — igual à qual ninguém jamais viu,
Desde que o mundo começou.

Mas o destino pende por um só fio de cabelo,
Não visto nem mesmo pelos mais sábios.
Como encontraremos este mundo outra vez mais —
se o encontrarmos — no ano que está por vir?[21]

E com um senso igualmente apurado de profecia, Carl Hauptmann, irmão de Gerhart Hauptmann, compôs uma peça — *Krieg: Ein Te Deum (Guerra: Um Te Deum)* —, visão de pesadelo na qual os vários poderes imperiais com máscaras de bestas e aves de rapina disputam a posse da Terra e a cobrem de aleijados. O autor poderia ter ficado contente se soubesse que em breve seu livro cairia nas mãos de um jovem ginasiano chamado Bertolt Brecht.

III

Primeira Guerra Mundial e suas Conseqüências

Lembrem que o povo alemão é escolhido por Deus. Desceu sobre mim, o imperador alemão, o espírito de Deus. Eu sou a Sua arma, a Sua espada, e o Seu vice-regente.

IMPERADOR GUILHERME II

Em 28 de junho de 1914, o arquiduque austríaco Francisco Ferdinando foi assassinado na cidade de Sarajevo, na Bósnia, por um nacionalista sérvio. Em 1º de agosto, a Alemanha declarou guerra à Rússia.

Uma guerra diferente de tudo o que se vira antes varreu a nação. Nos círculos políticos foi declarada uma *Burgfrieden* (trégua política); o sentimento antiguerra transbordou, créditos de guerra foram jubilosamente votados pelo Parlamento, com oposição apenas de Karl Liebknecht e Otto Rühle. A esperança de uma guerra-relâmpago que esmagaria a França e depois a Inglaterra, divisada no celebrado plano Schilieffen, em breve se frustrou. Os exércitos adversários viram-se presos num terrível combate que não oferecia nenhuma decisão imediata. Eventos não previstos nas estimativas dos generais envolvidos começaram a ter papel determinante nos acontecimentos. O czar russo Nicolau foi derrubado pelo seu povo em março de 1917. Em abril, os Estados Unidos entraram na guerra, do lado dos Aliados. Dentro do próprio Reich, o prolongamento da guerra e os efeitos do bloqueio começaram a refletir-se num descontentamento geral, sobretudo entre as classes trabalhadoras. Em janeiro de 1918, numerosas greves irromperam. Em agosto, a iniciativa no *front* militar passou

para o lado dos Aliados. Era o início do colapso alemão. Motins alastravam-se nas forças armadas. A Alemanha estava à beira de uma revolução. Uma greve geral varreu Berlim. O imperador foi forçado a abdicar, e Friedrich Ebert tornou-se chanceler. Em 10 de novembro de 1918, uma assembléia geral de trabalhadores e soldados elegeu um governo republicano dirigido pelos socialistas, que eram a maioria.

As grandes ocasiões lançam grandes responsabilidades sobre os líderes do povo. Parecia então que o ímpeto da revolução arrastaria consigo a nação inteira. Nunca houvera época mais propícia para mudanças radicais. A aristocracia feudal do campo, não menos do que os grandes industriais, estava impotente. Mudanças radicais foram exigidas e teriam lançado as bases de uma forte democracia alemã. Mas os líderes do movimento alemão da social-democracia não se mostraram à altura dessas oportunidades críticas. Esmagados pela estrutura tradicionalmente paternalista e patriarcal do partido, que era essencialmente conservador e hesitante, eles encararam com espanto, suspeita, e por fim com medo os recém-formados conselhos de trabalhadores. Quase não se davam conta do quanto o país decaíra. Cometeram erros trágicos ao deixar intacto o antigo Exército, bem como ao manter sua liderança; e até recorrendo a ele para esmagar a insurreição dos trabalhadores. Assim, em janeiro de 1919, sufocou-se a rebelião dos trabalhadores de Berlim; e, no dia 15 desse mês, Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo foram presos e assassinados de maneira infamante. Na Bavária, eliminou-se rapidamente o malogrado governo revolucionário de Kurt Eisner, assassinado em fevereiro de 1919. Elementos direitistas perseguiam seus próprios benefícios, assassinando não apenas gente de esquerda mas também liberais como Walther Rathenau. O papel ambíguo do presidente Ebert na repressão tem sido tema de acrimoniosos debates desde então, porém não resta dúvida de que seus laços com o Exército eram estreitos. Até o moderado *Manchester Guardian* viu-se obrigado a comentar que a Alemanha parecia estar "agora sob o controle dos mesmos elementos que aplaudiram e executaram a guerra".[1]

Com a esquerda temporariamente fora do caminho, estava aberta a trilha para os direitistas e nacionalistas prepararem a sepultura da jovem República de Weimar. Várias tentativas de *puts-*

ches (golpes) não passaram de escaramuças preliminares e experimentais — o Kapp Putsch de 1920, que forçou o presidente Ebert a uma fuga virtual; o fracassado Munich Brauhaus Putsch de 1923, em que o general Ludendorff e Adolf Hitler tiveram papel importante.

Em janeiro de 1923, o marco alemão estava a 4/10.000 de seu valor original. O desemprego atingia um milhão e meio de trabalhadores. A classe média via-se subitamente despojada — e não pelos socialistas, mas pelo próprio Estado burguês. Defrontando-se com o perigo de um colapso total e de mudanças políticas e sociais imprevisíveis, o capital americano entrou no país e, associado com o dos Aliados, conseguiu estabilizar temporariamente a economia alemã com o Plano Dawes.

Primeira Parte

BERTOLT BRECHT NA ALEMANHA

1898-1933

I

O Começo: Augsburg e Munique, 1898-1920

Cheguei às cidades em tempos de desordem,
Quando reinava a fome.
Cheguei entre homens em tempos de revolta,
E revoltei-me com eles.
E assim meu tempo passou
Esse que me fora garantido aqui na Terra.
BRECHT, *Aos que Nasceram Depois*

Bertolt Brecht nasceu em Augsburg, Auf dem Rain, número 7, em 10 de fevereiro de 1898. Foi batizado como Eugen Berthold Friedrich Brecht. Seus pais tinham vindo de Archern, na Floresta Negra, onde a tabacaria da família, dirigida pelo primo de Bertolt, ainda existe. Seu pai, Berthold, arrumou emprego na fábrica de papel Haindl em Augsburg, e mais tarde, em 1914, tornou-se seu diretor. Era católico de nascimento e vivia em Augsburg desde 1893. Sua mãe, Sophie Brezing, era protestante, e o jovem Bertolt foi criado nessa religião. Um irmão mais moço, Walther, seguiu a profissão do pai e hoje é professor de tecnologia de papel em Darmstadt.

A vida de família era uma boa vida burguesa.

Cresci filho
De gente abastada. Meus pais
Amarraram em mim um colarinho, educaram-me
Nos hábitos de ser servido
E me instruíram na arte de comandar.[1]

Arnolt Bronnen, que viveu com a família Brecht por algum tempo, após a morte da mãe de Brecht em 1920, descreve o viúvo como rabugento, exigente e autoritário. Brecht sempre foi notavelmente reservado quanto a seus sentimentos pessoais, e há pouca expressão, em seus textos, de qualquer relação profunda com o pai. A única evidência de que a situação na casa dos Brecht era mais do que tolerável reside no fato de que ele jamais compôs uma peça antipai, como Bronnen, Hasenclever e muitos outros escritores alemães da época.

Sua mãe é mencionada eventualmente. Uma vez ela o reprova por sua linguagem obscena e ele anota num poema: *Por que falam tanto sobre Verdade no Catecismo, se não se pode nem dizer o que é?*[2] Quando ela morreu, em 1º de maio de 1920, ele se lamenta em dois poemas (inéditos durante sua vida). *Por que*, pergunta, *não dizemos as coisas importantes às pessoas enquanto ainda estão vivas?*[3]

> *Quando ela se foi, enterraram-na.*
> *Flores crescem, borboletas voam sobre sua tumba.*
> *Ela, que era tão leve, quase nem comprimia o chão,*
> *Quanta dor foi necessária para deixá-la tão leve!*[4]

Quando Berltolt Brecht era ainda muito jovem, a família adquiriu certa prosperidade e mudou-se para uma residência mais espaçosa, fornecida pela fábrica, na Bleichstrasse, número 2. Tanto seu local de nascimento quanto essa casa ainda estão intactos e preservam algo da quieta serenidade e *Gemütlichkeit* (aconchego) daqueles dias.

No seu novo lar, como Brecht o descreveria, havia uma "avenida de castanheiros ao longo do antigo fosso da cidade; do outro lado ficavam os baluartes com os restos das velhas muralhas da cidade. Cisnes nadavam em águas que pareciam um lago. Os castanheiros deixavam cair suas folhas amarelas".[5]

Aos quatro anos de escola elementar seguiu-se o ingresso no Realgymnasium (destruído na Segunda Guerra Mundial). O jovem Eugen Berthold parece ter tirado pouco proveito de sua educação ali.

> "A escola elementar", escreveu ele mais tarde ao crítico e amigo Herbert Jhering, "me entediou por quatro anos. Durante os nove anos em que fui 'protegido' no Realgymnasium de Augsburg, não consegui educar meus professores. Minha inclinação para a indolência e a independência era constantemente encorajada por eles. Na universidade, freqüentei cursos de medicina e aprendi a tocar violão. Durante minha estada no ginásio, contraí uma doença de coração em conseqüência do meu gosto por esportes, o que me abriu o caminho para os mistérios da metafísica."[6]

A curiosidade do rapazinho decerto o levou a lugares onde havia mais excitação e vida do que na escola, alguns talvez de duvidosa reputação, como a zona de meretrício perto da Catedral, a notória Hasengasse.[7] Mais respeitáveis e não menos excitantes eram os anuais *Herbstplärrer*, feiras outonais de camelôs, com suas

> "tendinhas no 'pequeno campo de exercícios', com a música de muitos carrosséis e os 'panoramas' que exibiam imagens grosseiras de fatos históricos, como 'Fuzilamento do Anarquista Ferrer em Madri', 'Nero Contempla o Incêndio de Roma', 'Os Leões Bávaros Atacam as Defesas de Düppel' ou 'A Fuga de Carlos, o Calvo, na Batalha de Murten'. Lembro-me do cavalo de Carlos, o Calvo. Tinha imensos olhos assustados, como se sentisse o horror da situação histórica".[8]

Naturalmente, isso era melhor do que a escola. No Realgymnasium, Brecht lembrou, muitos anos depois:

> "Nosso melhor professor era um homem imenso, espantosamente feio, que quando jovem desejara ser catedrático, mas não conseguira. Esse desapontamento fez brotar todo o seu autoritarismo latente. Gostava de nos pegar de surpresa com exames e gritava em êxtase quando não sabíamos as respostas. Tornava-se mais antipático porque tinha o hábito de, duas ou três vezes durante a aula, dirigir-se para trás do quadro negro e tirar do bolso do casaco um pedaço de queijo desembrulhado, que continuava a mastigar ruidosamente enquanto nos ministrava as lições. Ensinava química, mas não faria diferença se fosse tricô... Não aprendemos química com ele, mas aprendemos a nos vingar. Uma vez por ano o diretor da escola visitava a classe presumivelmente para verificar se estávamos aprendendo, mas na verdade sabíamos que tais visitas serviam para avaliar o professor. Certa ocasião, aproveitamos a oportunidade para 'quebrar' nosso professor na presença do diretor. Não respondemos a uma só pergunta e ficamos ali sentados, feito idiotas. Dessa vez o homem não pôde exibir sua satisfação com nosso fracasso. Depois teve icterícia, ficou algum tempo de cama, e, quando voltou a dar aula, nunca mais foi o mesmo comedor de queijo de antes".[9]

Os outros professores, que ano após ano repetiam sempre a mesma "quantidade" de conhecimento com tédio mecânico, sublimavam seus problemas domésticos e pessoais na sala de aula e instruíam seus alunos "em todas as formas de comportamento fraudulento".[10]

Quando se tratava de enganar um instrutor severo, Brecht não se saía mal na prática, como quando descobriu que o melhor meio de elevar a nota baixa de uma composição sofrível em francês (nota dada de acordo com o número de erros) não era tentar apagar os sinais vermelhos, mas acrescentar debaixo deles as formulações corretas, embaraçando assim o professor e obrigando-o a revisar a nota![11]

Brecht tinha dezesseis anos quando a Alemanha declarou guerra à Rússia em 1º de agosto de 1914. Como tantos milhões de compatriotas, ele se imbuiu de um patriotismo ardente. Já começara a escrever poesia e, de posse de algumas de suas novas produções, tentou um contato com o jornal de Augsburg, o *Neueste Nachrichten*. Quase 35 anos mais tarde, um de seus editores, Wilhelm Brüstle, lembrou como "descobrira Brecht":

> "Nos primeiros anos da Primeira Guerra Mundial — provavelmente em torno de 1915 —, eu era editor de um jornal de Augsburg. Um jovem ginasiano me procurou — devia estar no quinto ano — e me trouxe seus primeiros poemas. Tinham algo a ver com a guerra. Eram marcados por um ritmo denso, quase hipnótico, não só completamente livres do convencional e epigonal mas tão vigorosos que trouxeram uma nota nova para a poesia alemã — algo do tipo que Baudelaire trouxera para a poesia francesa. (...) Brecht sentiu-se muito estimulado com minha recepção (...) e com a publicação de seus poemas. Era um jovem tímido e retraído, que só falava quando era instigado... Politicamente, inclinava-se para a esquerda. Soube, por um de seus professores, que ele quase fora expulso da escola por ter escrito um ensaio antiguerra; mas este professor o salvou, persuadindo seus colegas de que se tratava de um caso de 'estudante com a cabeça transtornada pela guerra'. (...) [Brecht] emanava algo como uma corrente elétrica".[12]

É preciso levar em conta aqui uma perspectiva pouco nítida e certa confusão cronológica. Em 1915, Brecht não era "muito inclinado para esquerda", como logo veremos. Mas, de modo geral, seu retrato é acurado. Na verdade, no primeiro ano da guerra, ele foi um patriota genuíno. Os poemas que escrevia não eram em absoluto notáveis, e Brüstle sem dúvida se refere a um ou dois dos poemas posteriores. Mas tinham seu valor, se considerarmos a tenra idade de seu autor. Ele os assinava "Berthold Eugen". *Der Freiwillige (O Voluntário)*, publicado no jornal em 1914, conta a experiência vivida por um voluntário ao descobrir que, agora que se tornou um soldado alemão, pessoas que antes mal lhe dirigiam a palavra porque seu filho se portara mal lhe jogam uma rosa.[13] *Uma Lenda Moderna* é mais sóbrio e descreve os comportamentos contrastantes do vitorioso e do vencido — a alegria de um lado e o pranto de outro, como quando chegam os relatórios das baixas. Depois, tudo é silêncio: *Só as mães choravam, tanto lá como aqui.*[14] Outros poemas ainda glorificam o bravo soldado. *Canções alemãs, bandeiras alemãs,* exclama Brecht, *ondularão sobre tua cabeça, soldado.*[15] Um tom de dúvida aparece em *A Insígnia*. Numa carta, um soldado conta à mãe que não consegue mais agüentar a guerra; mas três dias depois ele está morto, após liderar um ataque heróico.[16] Em *O Campo Belga (Der belgische Acker)*, ele celebra soldados alemães arando e semeando campos belgas, *cavando em cemitérios campos de pão.*[17]

Mas de repente, em meio a muitos versos prosaicos, Brecht, aos quinze anos, revela o indubitável tom do verdadeiro poeta. O poema *A Árvore Ardente* apareceu pela primeira vez numa publicação do Realgymnasium.

Através do nevoeiro castanho e avermelhado da tarde
Vimos as vermelhas chamas subindo passo a passo,
Elevando-se e avançando em direção ao céu escuro.
Nos campos, num silêncio opressivo,
Uma árvore em fogo
Crepitava.

Rígidos ramos, mudos de terror, estendem-se
Negros e selvagemente retorcidos
Pela insana chuva das fagulhas.

Através do nevoeiro flameja a feroz torrente.
Folhas calcinadas dançam, soturnas e doidas,
Livres, jubilosas, para queimar o antigo tronco,
Zombeteiramente.

Mas, grande e silenciosa, iluminando a noite,
Como um velho guerreiro, exausto até a morte,
Porém leal em seus rigores,
Postava-se a árvore em fogo.

E subitamente ergueu seus hirtos ramos negros.
E alta como o céu dispara a rubra labareda,
Por um instante se ergue diante do negro céu —
Então, entre o turbilhão de fagulhas,
Tomba a árvore e seu tronco.[18]

Brecht já revela aquela paixão por um americanismo pomposo, ostensivo, que o acompanharia durante muitos anos. A *Canção do Bando da Ferrovia de Fort Donald* foi escrita em 1916, e antecipa seu estilo futuro:

Os homens de Fort Donald — ia-hu
Viajaram rio acima nas florestas sem alma e eternas.
Mas vieram as chuvas certo dia, as florestas transformaram-se em lagos,
E eles ficaram metidos em água até os joelhos.
E a manhã não vem nunca, diziam,
Vamos nos afogar antes da aurora, diziam.
E mudos escutavam o vento do Erie.[19]

O espírito guerreiro de Brecht parece ter se desvanecido nessa época. Ele leu *Krieg (Guerra),* de Carl Hauptmann, pouco depois de publicado, mas mesmo nessa peça antiguerra viu apenas *Heldenmut* — coragem heróica e auto-sacrifício. Mas não há dúvida de que em breve entrou em apuros com um ensaio pacifista, que tinha como tema "não é *dulce et decorum pro patria mori*", e no qual afirmava que apenas pessoas estúpidas conseguiam pensar levianamente na morte. Foi salvo graças à intercessão de seu professor, o beneditino Romuald Sauer, de St. Stephen.[20]

Brecht matriculou-se na Faculdade de Medicina da Universidade de Munique em 1917, mas logo foi recrutado pelo Exército e transferido para o hospital militar de Augsburg, como enfermeiro. Se algum resquício do espírito guerreiro ainda sobrevivia nele, este foi esmagado para sempre com as horrendas experiências a que agora era submetido. Foi assim que muitos anos

depois Brecht descreveu seus sentimentos ao escritor russo Serge Tretyakov — sem dúvida uma descrição romanticamente exaltada pela distância no tempo:

> "Quando muito jovem, fui recrutado e servi num hospital. Tratei de ferimentos, apliquei iodo, fiz lavagens e transfusões de sangue. Se um médico tivesse me dito: 'Brecht, ampute essa perna', eu teria respondido: 'Às ordens, Excelência!', e teria amputado a perna. Se alguém tivesse me dito: 'Brecht, faça uma trepanação!', eu teria aberto o crânio de um homem e remexido seu cérebro. Vi com meus próprios olhos como remendavam pessoas com a maior rapidez, para poderem enviá-las de volta ao *front* assim que possível".[21]

Dessas experiências nasceu o verdadeiro poeta. Por volta dessa época ele compôs o que é provavelmente seu mais conhecido poema, *Die Legende vom toten Soldaten (A Lenda do Soldado Morto),* que não apenas o tornaria famoso como o colocaria na lista negra de Hitler em 1923. Aqui Brecht já demonstra a mestria da métrica da balada e da sátira. Aqui ele revela-se o verdadeiro descendente de Heinrich Heine.

Und als der Krieg im fünften Lenz
Keinen Ausblick auf Frieden bot
Da zog der Soldat seine Konsequenz
Und starb den Heldentod.

E quando a guerra na quinta primavera
Ainda não deixava entrever nenhuma paz
O soldado compreendeu do que se tratava
E morreu a morte de um herói.

Mas o imperador não pode se satisfazer com uma retirada tão prematura e, sob seu comando, uma comissão arranca o morto de sua cova, pendura em seu pescoço duas enfermeiras e sua esposa seminua e o declara novamente pronto para cumprir seu dever. Tendo como acompanhamento o som cortante de uma banda militar, e com a ajuda de dois ordenanças e um padre segurando um incensório, o soldado é levado a marchar pelas ruas de sua aldeia, em meio ao júbilo geral, para morrer mais uma vez sua morte de herói.

E como se sente a uma milha o seu fedor,
Um padre manquitola à sua frente,
Balouçando um incensório sobre ele,
Para que assim não fedesse mais.

As rebeliões revolucionárias de fins de 1918 e começo de 1919 na Baviera, embora sem dúvida afetassem Brecht, ainda não aprofundaram seu entendimento político. Em anos vindouros ele tenderia a antecipar sua maturação política. Assim, em 1955, quando foi a Moscou receber o prêmio Stálin, deu um relato um tanto exagerado de suas reações naquela época.

> "Aos dezenove anos ouvi falar de sua grande Revolução. Aos vinte, vi o reflexo daquele grande incêndio em minha própria terra natal. Fui enfermeiro num hospital de Augsburg. Os quartéis, bem como o hospital, ficaram vazios. A velha cidade de repente estava repleta de novos homens que chegavam dos subúrbios em grandes procissões, e cheia de vida, como as ruas dos ricos, dos oficiais e dos comerciantes nunca estiveram antes. Por alguns dias, mulheres trabalhadoras falaram nas assembléias rapidamente improvisadas, ralhando com os jovens operários que usavam trajes do Exército, e as fábricas obedeceram às ordens dos trabalhadores. Apenas uns poucos dias, mas que dias, aqueles! Por toda parte combatentes, mas ao mesmo tempo gente pacífica, gente que estava construindo."[23]

Na verdade, sua compreensão da situação política de 1919-1920 era, para dizer o mínimo, insuficiente. Brecht deu uma idéia mais precisa de seus sentimentos ao *Berlin Film-Kurier*, em 9 de novembro de 1928:

> "Na época, eu era membro do conselho de soldados num hospital de Augsburg. Aderi a eles devido às insistentes exortações de alguns amigos, que insistiram no fato de que tinham grande interesse no assunto. (Mais tarde ficou claro que eu não estava em posição de mudar a situação e de beneficiá-los com isso.) Todos sofríamos de falta de convicções políticas; eu, particularmente, de falta de entusiasmo. Recebi uma montanha de trabalho para fazer. O plano do alto comando do Exército de me enviar para a guerra fracassara no ano anterior. Favorecido pela sorte, aprendi a inibir minha educação militar e, depois de seis meses, não dominava nem a saudação militar, sendo considerado relaxado demais até naqueles tempos relaxados... Em suma, eu não era muito diferente da preponderante maioria dos outros soldados, que, naturalmente, estavam fartos da guerra, mas despreparados para pensar politicamente. Não lembro essa situação com prazer, hoje em dia".[24]

O que realmente aconteceu naqueles dias cruciais e brutais, no meio das rebeliões de Munique e do estabelecimento de um efêmero governo soviete na Baviera, sem dúvida perturbou Brecht. Como ele disse a Tretyakov:

> "Em 1919, Leviné ergueu a bandeira do poder soviético perto de Munique. Augsburg reagiu no brilho púrpura e glória refletida de Munique. O hospital era a única unidade militar em Augsburg. Elegeram-me para o comitê revolucionário. Não tínhamos um só guarda vermelho. Não tivemos tempo de emitir um único decreto de nacionalizar um banco ou de fechar uma igreja. Dois dias depois, uma patrulha militar das tropas do general Epp — o "pacificador" — entrou na cidade. Um membro do comitê revolucionário, escondido em meu quarto, ainda conseguiu escapar. Depois, a Baviera desapareceu no passado".[25]

Houve rebeliões em Augsburg por ocasião de uma manifestação contra o assassinato de Kurt Eisner, em 22 de fevereiro de 1919, que deixaram um saldo de seis mortos e quase quarenta presos e condenados. Sem dúvida, Brecht partilhou do horror dessas atrocidades, como acontecera em relação ao assassinato de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht em janeiro.

Brecht retomou os estudos na Universidade Ludwig Maximilian, em Munique. Mas freqüentava a faculdade cada vez menos, já que seus interesses se desviaram da medicina para a ciência geral, e desta para a literatura. Estava provavelmente mais atraído pelo seminário sobre teatro dirigido pelo dr. Arthur Kutscher, apóstolo fervoroso de Frank Wedekind e seu futuro biógrafo.

Porém, Munique era mais do que apenas uma cidade universitária. A magnífica cidade junto do rio Isar ufanava-se de ser a Paris do sul e a Florença do norte. E não sem razão. Embora politicamente conservadora, nacionalista e, depois das rebeliões, mais reacionária do que nunca, ela era o ponto de encontro das mais avançadas figuras artísticas e literárias da Alemanha. Thomas Mann e seu irmão Heinrich tinham se estabelecido ali. Era a cidade de Frank Wedekind e também do audacioso, contundente e satírico *Simplicissimus*, jornal com o qual colaboravam talentosos escritores e artistas da época. No café Stephanie se reuniam pintores, poetas, dramaturgos, jornalistas — homens de letras como o romancista Arnold Zweig, Johannes Becher, poeta expressionista convertido ao comunismo, Lion Feuchtwanger, já então um sucesso literário, destinado a ter um papel importante na vida de Brecht, e, eventualmente, aparecia ali o legendário Frank Wedekind em pessoa.

Brecht alternava seu tempo entre Munique e Augsburg; pois na cidade natal, no sótão da casa paterna, libertava-se das distrações, o que o capacitava a escrever. Lá, o único prazer que concedia a si mesmo era ir ao cinema.

Brecht começara a escrever crítica de teatro para o *Tageszeitung* em 1918, e para o esquerdista *Volksville* em 1919, ambos de Augsburg. Com a morte da mãe, em 1920, seus laços com a cidade — e certamente com sua família — foram praticamente cortados. Ele mudou-se para Munique, onde se instalou na Akademiestrasse, número 15.

A vida ali não era nada desagradável. Na verdade, esse foi o berço do nacional-socialismo, e suas manifestações já eram demasiado evidentes. O anti-semitismo era feroz. O separatismo bávaro pairava no ar. Mas para compensar esses fatores desagradáveis havia os teatros, a ópera, as exposições de arte, e, não menos importante, no que dizia respeito a Brecht, o cabaré político, o chamado *Überbrettl* e seu *Bänkelsang* ou *Moritat* — aquelas baladas e canções ásperas, amargas e implacáveis, modeladas na canção de cabaré francesa, muitas vezes com sátiras políticas. O mais celebrado dos cabarés de Munique era o Elf Scharfrichter (Onze Carrascos), em que poetas destacados como Richard Deheml, Detlev von Liliencron e Otto Julius Bierbaum recitavam seus próprios versos. Na Münchener Kammerspiele, na Maximilianstrasse, encontrava-se a mais avançada companhia teatral da cidade, dirigida desde 1913 pelo arrojado Otto Falckenberg. Este em breve descobriria Brecht.

Brecht gostava de cantar. Gostava de acompanhar-se ao violão, em textos que ele mesmo compusera. Gostava de recitar seus próprios poemas numa voz estridente. No fundo, era um menestrel. Logo tornou-se membro de uma trupe de artistas de variedades no Lachkeller, o "Porão do Riso". Era um grupo dirigido por Karl Valentin. Podemos ver, numa foto da época, o jovem Brecht, com seu clarinete, boné puxado sobre a testa (já um maneirismo característico dele), sentado ao lado de Liesl Karlstadt, que seguidamente contracenava com Valentin, que aparece parado na frente.

Karl Valentin! Hoje em dia seu nome é quase totalmente desconhecido, mas para seus contemporâneos ele foi uma lenda. Tem sido chamado de "palhaço metafísico", e considerado unanimemente inimitável — como Charlie Chaplin. Suas peças satíricas, monólogos, canções, interlúdios cômicos, representados nos dialetos locais, com mímica e gesticulação que comunicam ainda mais que palavras, tornar-se-iam notórios. Compunha seus próprios esquetes, recitava seus próprios poemas e juntou-se a um bando muito hábil de artistas. Freqüentemente representava o papel de "homenzinho", a *kleine Seele* (pequena alma), espécie de personagem chapliniano, a quem o crítico Walter Benjamin descreveria muito adequadamente como o "herói espancado", e que encantou e marcou Brecht indelevelmente. Uma série de esquetes que Brecht escreveu nos anos vinte testemunha a influência direta de Valentin; mas o que mais profundamente impressionava o poeta era a mímica de Valentin, a qual chamaria de "gestus" — a totalidade das imitações de "heróis não heróicos" dos esquetes. Eram embriões de Schweyk.

Brecht jamais esqueceu Valentin, nem o que lhe devia. Tempos depois descreveu a maneira "mortalmente séria" com que Valentin atuava no meio da confusão e dos ruídos da taverna, de modo que "imediatamente se sentia: esse homem não fará piadas. Ele próprio é uma piada".[26]

Outro inesquecível retrato de Valentin aparece no romance *Success* de Lion Feuchtwanger. Ele é chamado Hierl,

> "o palhaço melancólico que estava sempre tentando resolver problemas absurdos com uma pseudológica lúgubre. Se lhe indagavam, por exemplo, por que usava um par de óculos sem lentes, ele respondia que era certamente melhor que nada".[27]

Em um de seus esquetes mais famosos, ele fazia o papel de um violinista de orquestra.

> "Usava uma pintura berrante, o nariz de garrafa deploravelmente branco e duas manchas vermelhas nas faces, e não se podia dizer que se sentava na cadeira bamba, mas agarrava-se a ela como uma mosca; calçava sapatos imensos, e suas canelas magras enroscavam-se espertamente na perna

> da cadeira. A cena mostrava uma orquestra ensaiando. Hierl tocava violino no começo, mas também trouxera o tímbalo, pois o percussionista não aparecera (...), e a gravata do maestro estava com o nó desfeito, era preciso dizer-lhe isso..."[28]

Esse era Karl Valentin, contraste forte com o escritor que exerceria talvez o mais profundo efeito em Brecht, Frank Wedekind. Brecht dificilmente o teria conhecido, pois ele morreu em 9 de março de 1918, mas deve tê-lo visto eventualmente. Conhecia poemas e peças de Wedekind e partilhava sua paixão por declamar e cantar (se se pode chamar isso de canto) seus próprios poemas.

Uma das primeiras peças em prosa de Brecht é dedicada à memória de Wedekind:

> "No sábado passado", escreveu Brecht, "sentamo-nos nos bancos do Lech em Augsburg, sob um céu estrelado, e cantamos as canções dele ao som do violão. Cantamos a canção de Francisca, sobre o menino cego, e uma canção para dançar. (...) A vitalidade era a melhor coisa nele. Onde quer que entrasse — um auditório onde houvesse centenas de estudantes barulhentos, uma sala ou o palco —, com seu jeito peculiar de andar, seu crânio de contorno nítido, avançado para diante — de certa forma estranho e perturbador —, tudo subitamente se aquietava. (...) Há poucas semanas ele cantou na Bonbonnière com seu violão — aquelas canções — com uma voz frágil, monótona e destreinada. Nunca um cantor foi tão comovente e inspirado... Ele nem parecia mortal... Estava, com Tolstói e Strindberg, entre os grandes mestres da nova Europa. Sua obra maior era sua personalidade".[29]

Mas Brecht não era o único a sentir a influência de Wedekind. Não é exagero dizer que, em alguns aspectos, ele foi uma das mais poderosas influências na literatura alemã no começo do século. Era a *bête noire* da burguesia alemã, seu terror e seu flagelo. Seu primeiro *succès-de-scandale, Frühlingserwachen (Despertar da Primavera),* em 1891, indignou a sensibilidade moral da sociedade e de seus policiais, e só pôde ser produzida muitos anos depois. Esta "tragédia sexual" da adolescência ingênua lançava sobre a sociedade a responsabilidade pelo tratamento hipócrita e pela destruição dos jovens. Muito mais chocante do que a apresentação ostensiva de uma relação sexual era a aparição, na peça, de um jovem cadáver, com a própria cabeça debaixo do braço! Era a violência do Expressionismo...

Até o fim da vida Wedekind deixaria indignados seus contemporâneos alemães. Suas peças e poemas estão repletos de bucaneiros sociais e vigaristas, punidores amorais da sociedade refinada. Todos são Wedekinds vingadores, que por sua vez seriam açoitados e decapitados por essa mesma sociedade!

Ator, poeta, dramaturgo, menestrel (como Brecht, ele compunha seus próprios acompanhamentos), Wedekind tinha paixão por circos, zoológicos e cabarés. Gênio dominado pela fúria, vingava-se das convenções de seu país. Um de seus poemas satíricos publicado no *Simplicissimus* (no qual colaborava freqüentemente) era dirigido contra o próprio imperador, o que lhe custou a acusação de crime de lesa-majestade e uma sentença de prisão. O mundo do imperador Guilherme II era para ele um zoológico no qual o homem vagava como um animal — selvagem, pestial, pernicioso. Mas Wedekind também sentia compaixão, e em seus poemas existe uma genuína preocupação com os oprimidos. Pois era filho de um pai francófilo e americanófilo, um liberal que vivera nos Estados Unidos e assimilara algumas das tradições do republicanismo e da democracia. Nas peças de Wedekind, o mundo capitalista da Alemanha guilhermina transforma-se em algo grotesco e monstruoso. Em *Espírito da Terra* e *A Caixa de Pandora* — suas peças mais conhecidas, senão mais celebradas —, ele converteu o caráter bíblico de Lilith em Lulu, criatura vampiresca e demoníaca, o *élan* vital terrorista, o demiurgo satânico, símbolo e encarnação daquela força elementar do sexo que Wedekind considerava como o absoluto *Ding-an-sich* (coisa-em-si) — um poder transcendente, irresistível, irreprimível. Era como se a Naná de Zola, a encarnação de Paris, a cortesã, tivesse se transformado numa força natural, na "vontade" erótica de Schopenhauer, tão natural e inocente quanto a própria Natureza e igualmente despudorada e inexorável. Ela era *das wahre Tier* (o animal verdadeiro), *das wilde schöne Tier* (o belo animal selvagem), o Espírito da Terra.

"A moralidade é o melhor negócio do mundo, e o pecado é o termo mitológico para mau negócio", disse Wedekind certa vez.[30] Ao contrário de Ibsen, a quem detestava, ele não atribuía a seus personagens uma história pregressa de "culpa". Existe apenas uma culpa, a culpa de viver neste mundo, e "pecado" é o pecado contra o Sagrado Espírito da Vida, isto é, a Carne. A natureza guerreia com o hábito arraigado — a ordem decadente do mundo. O hábito morto desromantizou tudo hoje em dia, de modo que até Mefistófeles não é nada mais que um corretor de seguros.[31] O horror de Strindberg pelo mundo e pela existência torna-se em Wedekind uma espécie de louco regozijo pelo triunfo do instinto. Platéias da classe trabalhadora entendiam suas peças como violentos ataques à sociedade capitalista, como o desmascaramento de uma ordem moribunda, e a irreprimível Lulu como encarnação da força que finalmente a destruiria.

O próprio Frank Wedekind era uma espécie de animal selvagem, feroz e indomável. Esse gigante intelectual com uma deformidade física (era coxo) tornava-se um espetáculo espantoso quando recitava seus poemas no palco, com voz de taquara rachada. Para Brecht, mesmo conhecendo-o pouco pessoalmente, Wedekind passou a representar não o passado, mas o presente e o futuro do mundo. Pois Brecht também era perseguido pela natureza animal do homem e pelo combate selvagem pela sobrevivência. Considerava a linguagem de Wedekind grotesca, impiedosa e feroz, mas maravilhosamente disciplinada, com seus toques de vernáculo vigoroso, modelos com os quais podia facilmente identificar-se e aos quais podia seguir.

Nessa época Brecht — como sua própria criação literária, Baal — era insaciável. Seus poderes de absorção eram ilimitados. E usava, ou viria a usar, o que absorvia. Mais tarde seria acusado de plágio — acusação que admitiria ou rejeitaria com seu habitual sangue-frio. Quer do presente ou do passado, tudo era copiosamente aceito. Se Valentin e Wedekind representavam o presente, pelo qual se sentia atraído, os *poètes-maudits* franceses — Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Charles Baudelaire — não o atraíam menos. Brecht sabia pouco francês; seu conhecimento de línguas estrangeiras seria sempre elementar. Mas nesse momento a boêmia, o niilismo, o satanismo, a rebelião desses poetas causavam nele profunda impressão. Brecht compreendia seus arrebatamentos e rancores quando proclamavam o terror e magia das cidades, quando amaldiçoavam a burguesia, quando exultavam com seus prazeres podres ou amores, quando louvavam a noite. Pois mesmo em traduções alemãs eles chegavam até ele, em sua

soberba música, sua imaculada precisão de palavras, suas imagens. Rimbaud e Verlaine o atraíam particularmente, devido a sua relação tragicômica, sua fome de vida, suas paixões. No desprezo pela civilização e na exaltação do selvagem de Rimbaud, Brecht via reflexos de si mesmo e de suas necessidades — o belíssimo *Bateau Ivre (O Barco Ébrio)* e *Une Saison en Enfer (Uma Estação no Inferno)* marcaram-no indelevelmente.

Outro boêmio de uma época mais distante atraía-o com igual paixão. François Villon, poeta mártir do século XV, intelectual, nômade, amante de cidades, bordéis, pessoas e cantos sombrios de sua terra, poeta dos insultados e dos desgarrados — que companheiro adequado para os poetas malditos franceses de uma geração posterior! Poetas alemães como Klabund, Wedekind, Morgenstern já haviam traduzido seus "Testamentos", e Brecht deve ter se sentido como outro Villon, mediador entre duas eras.

A ele Brecht dedicou vários poemas, entre os quais um soneto:

François Villon era filho de gente pobre,
Seu berço foi embalado pelos frios ventos da primavera,
Em seus jovens dias — entre vento e neve,
Só o céu acima dele era realmente belo.
François Villon, que nunca uma cama encontrava,
Cedo descobriu que amava o vento.
O doce galardão do céu nunca lhe acenou,
E guardas reais em breve quebraram o imenso orgulho de seu coração,
Mas também ele era filho de Deus,
E foi-se em meio a chuva e vento — há muito, muito tempo.
E toda a sua recompensa foi o cepo do martírio.

François Villon morreu quando fugiu desta prisão
Antes de o apanharem na estrada, seu último ardil.
Mas sua despudorada alma ainda vive e vive,
Como uma canção que não pode morrer.
Mas quando ele se deitou e entregou seu espírito,
Viu, tarde demais, que este repouso era o que mais lhe agradava.[32]

A *Ópera dos Três Vinténs* de Brecht seria repleta de versos e reminiscências de Villon — fato que, como veremos, críticos maldosos rapidamente apontaram.

De todos os autores alemães do passado, houve um em especial com quem Brecht se sentia muito aparentado: Georg Büchner, espalha-brasas do começo do século XIX. O "menino maravilhoso" morreu aos 23 anos, em 1837. Suas peças tinham sumido quase completamente da memória das pessoas, até serem recuperadas graças à descoberta acidental de um manuscrito, na terceira quarta parte do século XIX. Gradualmente, um dos maiores gênios literários da Alemanha foi ressuscitado. Duas de suas peças estavam destinadas a desempenhar um papel decisivo na formação do drama alemão pós-guerra: *Wozzeck,* predecessora do moderno teatro expressionista, foi reencenada no teatro Lessing de Berlim em 1913, sendo seguida pelas apresentações de Max Reinhardt dessa e de outra obra-prima, *Dantons Tod (A Morte de Danton).* Como Brecht, Büchner estudara medicina; além disso, fora um cientista original e zoólogo brilhante. Na sua visão filosófica era materialista, e na política, um revolucionário, embora morresse desesperançado com o futuro da Alemanha. Expressou com fervor suas revolucionárias idéias políticas em *Der hessische Landbote (O Mensageiro de Hesse),* em que apresentava sua própria declaração dos direitos do homem para a Alemanha. Seu lema era: *"Frieden den Hütten! Krieg den Palästen!"* ("Paz às choupanas! Guerra aos palácios!"). "Nossos jovens", escreveu, "são censurados pelo uso da força. Mas não estamos vivendo uma situação de força?"[33]

Na tragédia *Wozzeck,* Büchner criou a primeira peça proletária alemã. Em *A Morte de Danton,* antecipou o moderno teatro "épico". Além de seu apelo revolucionário, Büchner abriu para Brecht muitas novas fontes: lingüisticamente, os padrões imbricados de fala, chamados *Nebeneinanderreden* — o modo como seus personagens falam juntos, a fala de um sobrepondo-se parcialmente à de outro; a manipulação hábil de um dialeto forte e vigoroso. Na estrutura dramática, Büchner reforçaria a preferência de Brecht pela peça-crônica solta, elizabetana, episódica. Havia ainda outros pontos de afinidade. Ambos viam uma relação estreita entre "comida e moral" — Büchner particularizava aquela sob a forma de batatas! Igualmente interessante é a predileção dos dois dramaturgos pelo herói "passivo" — Büchner, no personagem Wozzeck, Brecht, em breve, no de Andreas Kragler em *Tambores na Noite,* entre outros.[34]

II

O Céu dos Expressionistas

Niemand weint bitterlich, man lacht, man lacht,
he, he, die Schädelstätte Abendland —
beschädigte Crescencen, Wermuthsterne —
Die Orgie 1920.

Ninguém chora amargamente; riem, riem,
Ha, ha, Gólgota Ocidente —
Luas crescentes lesadas — estrelas carunchadas
Orgia 1920

GOTTFRIED BENN, *Prólogo 1920*

"Gedanken sind frei" ("Os pensamentos são livres"), diz a velha canção alemã. Nos anos frenéticos e tempestuosos de 1918 a 1923, uma sociedade desmembrada — faminta, desempregada, politicamente convulsionada e confusa, reprimida em seu potencial por uma atividade externa — volta seus olhos para si mesma. Como nunca antes, *Zerrissenheit* (dilaceramento) e *Innerlichkeit* (interiorização) marcam a reação artística criativa desses anos. Quando o corpo parece acorrentado à terra, a mente voa. Assim fora antes disso, no tempo de Goethe e Schiller, quando a arte revelara-se refúgio e realização de ideais aparentemente inatingíveis na Terra. Agora o caos se mistura com o apocalipse, as lutas de rua, com visões milenaristas. Desesperados, os olhos voltam-se para o leste, para a Rússia, onde as esperanças da humanidade repousam na construção de uma nova ordem social. Ou voltam-se para o passado germânico, com o sonho de ressuscitar o Sagrado Império Romano. Ou voltam-se para o alto, para o céu. Ou apenas voltam-se para baixo, para pousar na inação ou chapinhar em cinismo sardônico, desafio e revolta sem direção.

Brecht era filho dessa era e partilhava seu caos e suas mais loucas esperanças. Ao seu redor, como raramente ocorrera antes na Alemanha, ele via uma incansável atividade artística, lançada em diversas direções. À primeira vista, há algo bizarro, senão macabro, na contemplação das várias escolas: dadaístas, futuristas, surrealistas e muitos outros *istas* reunidos nas mesas do café Grössenwahn, em Berlim, para dar apenas um exemplo, discutindo, gritando, planejando mudanças que abalariam o mundo, tendo como pano de fundo a descida em espiral do marco alemão, a subida vertiginosa do dólar americano e a perspectiva de um cardápio de nabo, pãezinhos e sucedâneo de café — e, na madrugada, o terrível retorno a um alojamento gélido. *Épater le bourgeois* — chocar o burguês — (e a si mesmos também!) tornou-se o passatempo favorito desses artistas. Os dadaístas, com seus absurdos desavergonhados, como o do poeta Hülsenbeck: *As vacas sentadas nos postes telefônicos jogam xadrez...* Revistas dadaístas e futuristas que incomodavam o governo nasciam e morriam rapidamente, ou eram proibidas e processadas. Tal foi o destino de *Pleite (Bancarrota),* na qual o talentoso Georg Grosz publicou suas cruéis caricaturas do contemporâneo German Bürger. Ainda podemos vê-lo numa foto daqueles dias, junto com seu colega pintor John Heartfield, proclamando as glórias da arte construtivista e portando um cartaz: DIE KUNST IST TOT — ES LEBE DIE MASCHINENKUNST TATLINS (A ARTE ESTÁ MORTA — VIVA A ARTE DE MÁQUINA DE TATLIN), que serviu de propaganda para a primeira exposição dadá em Berlim, em 1920. (Vladimir Tatlin era o festejado representante russo da escola de arte construtivista.)

Futuristas e dadaístas sonhavam que a arte de alguma forma provocaria uma nova "revolução" do homem, com outras armas que não as políticas ou sociais. Assim, Hugo Ball, um dos fundadores do dadaísmo, relata um incidente ocorrido em Zurique (berço dessa escola) em 1916. Em torno dele reuniam-se figuras como Hans Arp, Tristan Tzara, Hülsenbeck; e seus espetáculos escandalosos eram feitos no cabaré Voltaire.

> "Estranha coincidência!", escreve Ball. "Enquanto tínhamos nosso cabaré em Zurique, na Spielgasse, número 1, bem em frente, do outro lado da rua, se não me engano no número 6, morava o sr. Ulianov-Lênin. Ele certamente deve ter ouvido nossa música e nossas tiradas todas as noites — não sei se com prazer e proveito. E, enquanto abríamos a nossa galeria, na Bahnhofstrasse, os russos viajavam para São Petersburgo, a fim de iniciar a revolução. Acaso o dadaísmo será uma espécie de marca e sinal complementar do bolchevismo? Será que se opõe à destruição e completa reviravolta do lado absolutamente quixotesco, sem objetivos e incompreensível do mundo? Será interessante observar o que acontece lá e aqui."[1]

Na verdade, seria interessante saber o que Lênin realmente pensava dessa perpetração recitada a sério para uma multidão fascinada no cabaré, por seu próprio autor, Hugo Ball: "Gadji, peri bimba..." (etc., *ad infinitum),* declamou, como afirma o autor, *langssam und feierlich* (lenta e solenemente).[2] Pois o dadaísmo estava empenhado numa campanha para "destruir a linguagem como órgão social".[3]

Mas o movimento artístico e literário que provavelmente reflete mais graficamente o delírio do período entre 1918 e 1923 é o expressionismo. Não é fácil defini-lo, uma vez que tem muitas faces e amplitude suficiente para abranger frutos divergentes, muitas vezes contraditórios. O expressionismo tem sido definido como "revolta intelectual contra a burguesia que está a um passo do suicídio", e os expressionistas, como "prisioneiros de um século aprisionado", no qual "afirmam a liberdade absoluta".[4]

Theodor Däubler, arcipreste do expressionismo, anunciou em 1919: *"Unsere Zeit hat ein grosses Vorhaben: einen neuen Ausbruch der Seele! Das Ich schafft die Welt!"* ("Nosso tempo tem um grande projeto: uma nova explosão da alma! O Eu cria o mundo!").[5]

No caldeirão fervente do expressionismo despejam-se ingredientes de Darwin, Freud, Marx, Hegel, Zola, Ibsen, Wedekind e Strindberg. Mas, apesar desse caráter *ragoût,* tem um elemento central: o Ego Absoluto. A consciência e o "eu" são os criadores do universo, e a verdade reside na "colonização do interior". O idealismo subjetivo é mais uma vez reabilitado e entronizado; os brados de guerra do romantismo alemão e a frase de Novalis, *"Nach innen geht der geheimnisvolle Weg"* ("A trilha secreta abre caminho em direção àquilo que está dentro de nós"), soam novamente com fervor explosivo.

Como os autoproclamados criadores — e por isso mestres — da realidade, os expressionistas insistiam em que o "senso de objeto tem de ser eliminado". Toda a "dimensão do expressionista torna-se visão. Ele não olha, ele vê... A cadeia de fatos já não existe: fábricas, doença, putas, gritos, fome. O que existe neste momento é a visão que o expressionista tem deles".[6]

Se o "eu" é o centro criativo, o Homem é o objeto do discurso dos expressionistas. Já em 1910, Franz Werfel, um dos mais talentosos de seus poetas, exclamara: "*O Mensch!*" (Oh, Homem!).

Meu único desejo, oh, Homem, é ser bom contigo!
Sejas negro ou acrobata, ou ainda no seio materno,

Soldado ou aviador, paciente e corajoso...

Assim, pertenço a ti, e a todos.
Imploro, não resistas a mim!
Oh, que em breve possamos, irmãos,
Abraçar-nos como irmãos![7]

Discursos desse tipo ecoam Baudelaire, provavelmente também Walt Whitman. Com esse apelo ao homem, liga-se o grito do coração: "*Wandlung!*" — mudança, transformação! Pois o expressionismo também é revolução pelo encantamento. O ego do poeta lança-se para diante, abre seu coração e expõe seu apaixonado, embora um tanto vago, amor pela humanidade — uma humanidade generalizada, abstrata. A declamação instiga à rebelião. A vara mágica e os livros de Próspero ressurgem de repente para efetuar mudanças imprevisíveis no homem.

O expressionismo é a autobiografia da alma. Suas fontes são tão complexas quanto sua natureza: o romantismo alemão, o sonho de Novalis e o mundo noturno; *Fausto,* de Goethe. Suas raízes mais modernas devem ser buscadas em figuras como Strindberg, Wedekind e Freud. Strindberg rompera com o modelo do drama naturalista (do qual fora um destacado expoente) e voltara-se para o drama da "alma" em *Teatro do Sonho* e, mais marcadamente, em *Caminho de Damasco.* Nesta última obra ele mapeara sua viagem pessoal para a salvação — sua própria *via crucis* — por meio do símbolo, do pesadelo, da cisão, para finalmente chegar ao nirvana da resignação. Não menos significativa para os expressionistas alemães foi toda a tradição do "inconsciente" que traça seu caminho de Shopenhauer a Sigmund Freud. O irracional, o inconsciente, o reprimido, o mundo do sonho, todos esses elementos estão fundidos na obra dramática dos expressionistas. A descontinuidade — com sua lógica interna própria, o fluxo da consciência —, o dialógo interno, o caleidoscópio, a dissociação, a ruptura das seqüências de tempo e espaço são utilizados para compor um retrato e uma história da alma. A realidade interna é exposta por meio do símbolo; o personagem torna-se abstrato, porque concebido como universal. O homem é escrito com maiúscula, como Irmão, Irmã, Mãe, Poeta, Profeta, Guerreiro...

No âmbito das artes pictóricas, poucos expressionistas são lembrados atualmente, mas houve grandes nomes entre eles: Max Beckmann e Georg Grosz, para citar apenas dois. No teatro, onde eram até mais numerosos, embora muitos hoje em dia estejam esquecidos, sua influência foi profunda. Basta nomeá-los para compreender a extensão desse movimento: Walter Hasenclever, Fritz von Unruh, Reinhard Goering, Ernst Toller, Franz Werfel, Georg Kaiser, Hanns Johst, Arnolt Bronnen... e, embora não fazendo parte dele, mas sob muitos aspectos com ele relacionado, o jovem Bertolt Brecht.

Dois elementos aparentemente contraditórios predominam no expressionismo literário: passividade e ativismo. Em Franz Werfel, o expressionismo é quiliasta e, por vezes, pessimista; em Ernst Toller, é humanitário e revolucionário.

Mas seu tema central é a rebelião: rebelião da juventude contra a velhice, do filho contra o pai, do aluno contra o mestre, do novo contra o velho. *Jugendkultur* e *Jugendautonomie* — cultura e autonomia da juventude — tornam-se brados de guerra. A violência que foi inibida na área política agora toma de assalto o quarto de dormir, o escritório do pai, a sala de aula. O paternalismo de punho e luva, a disciplina do Exército, as celebradas *Kadavergehorsam* e *Wachtparade* — obediência de cadáver e praça de armas — são atacados com vigor e contundência sem precedentes. O parricídio corre como uma torrente através de peças e histórias, a partir daquele que é considerado o primeiro drama expressionista, *Der Bettler (O Mendigo),* de Reinhard Sorge (1912), até o seu mais furioso sucessor, *Vatermord (Parricídio)*, de Arnolt Bronnen (1920). *Der Sohn (O Filho)*, de Walter Hasenclever (1914), fala de rebelião e defesa filial em nome da "comunidade", exclamando: "Morte a todos os pais que nos desconsideram".

> "A guerra contra nossos pais é a mesma que a vingança exercitada contra os príncipes cem anos atrás. Então, cabeças coroadas escravizavam, oprimiam, esmagavam seus súditos... Hoje somos nós que cantamos a *Marselhesa*."[8]

Há, naturalmente, outras características além do parricídio no drama expressionista. Ludwig Rubiner, poeta prematuramente falecido, clamava por uma participação ativa no que ele chamava "vida" e defendia o fim da letargia que parecia ter dominado os artistas. Em *Der Mensch in der Mitte (O Homem no Centro)*, de 1917, exige que se acabe com a irresponsabilidade do escritor e poeta e, contra a cultura tradicional e impotente da época, lança os seguintes slogans:

> *Somos contra a música — por um despertar para a comunidade;*
> *Somos contra o poema — por um chamado ao amor,*
> *Somos contra o romance — por um caminho para a vida,*
> *Somos contra o teatro — por uma trilha para a ação.*[9]

Ele pede que o homem se torne o "centro" do universo. Nos rastros da revolução fracassada, suplica que os "homens pequenos" deixem de ser "pequenos":

> *Não somos mais os pequenos.*
> *Subimos da treva para a luz, camaradas de todos os povos da Terra.*[10]

Mas, acima de tudo, o dramaturgo expressionista é perseguido por problemas de guerra e paz, temas que são mais ampliados do que nas peças parricidas, e cujos participantes e cenários mostram-se mais reais. O tom pacifista, o apelo apaixonado aos seres humanos para que redescubram sua humanidade marcam várias conversões, como a de Fritz von Unruh, membro de uma aristocrática família de soldados, que celebrara seu fervor patriótico na peça *Offiziere (Oficiais)* e, às vésperas da guerra, o renegara. Em *Vor der Entscheidung (Antes da Decisão)*, um soldado em luta no campo de batalha defronta-se com uma visão que lhe apresenta duas alternativas: numa delas aparece o dramaturgo romântico Heinrich von Kleist, expoente máximo do patriotismo prussiano; na outra, Shakespeare, porta-voz dos homens, diz ao soldado:

> *Aquilo que os clamorosos hinos hoje proclamam como vitória*
> *Não é o verdadeiro santuário da alma.*
> *Oh, entre agora na solene guerra pela paz:*
> *Com justiça em sua espada e bondade em seu coração.*[11]

Num estilo similar, Walter Hasenclever lançou mão da antiga figura clássica de Antígona, para torná-la protagonista da paz.

Porém, a voz poética mais eloqüente vinha de trás das paredes de uma prisão, onde estava Ernst Toller, condenado a cinco anos de confinamento por sua participação na revolução bávara.

Algum tempo antes de sua condenação, ele escrevera *Die Wandlung (A Transfiguração)*, drama que narra a transformação simbólica do artista judeu Friedrich de soldado nas guerras coloniais a apóstolo da paz e da revolução. Em treze cenas, muitas delas grotescas e amargas, macabras e horripilantes, Toller conduz seu protagonista por várias experiências, de patrióticas a desencantadas; até que, tendo destruído uma estátua nacionalista que havia esculpido e deixando sua casa para sempre, ele se defronta com a ralé reunida diante de uma igreja e lança sobre ela seu apaixonado discurso:

> "Agora, irmãos, eu lhes digo: marchem! Marchem para a luz do dia! Procurem os que detêm o poder e proclamem a eles com vozes retumbantes de órgão que seu poder é apenas uma impostura. Procurem os soldados e digam-lhes que transformem suas espadas em arados! Procurem os ricos e mostrem-lhes seus corações, transformados em lixo. Mas sejam bondosos com eles, porque também são pobres almas errantes, feitos de escória — escória ressequida. Marchem, marchem à luz do dia. Irmãos, ergam suas mãos martirizadas. Deixem ressoar a feroz alegria. Lancem-na por nossa terra livre! Revolução!"[12]

A peça foi apresentada no Tribüne de Berlim, em 1919, com Fritz Korner no papel de Friedrich. No drama seguinte, *Masse-*

mensch (Homem das Massas), escrito na prisão, domina o tom pacifista utopista. O protagonista é uma mulher que protesta contra a violência, não importa quem a cometa, e é dominada e presa pelas forças contra-revolucionárias. Mas na sua última conversa com o "Inominado", líder do grupo revolucionário, diz:

Eu estaria traindo as massas
Se pedisse a vida de um só homem.
O fazedor que ofereça sua própria vida.
Ouça: homem algum pode matar outro
Em nome de uma causa.
Funesta a causa que lhe pedir isso.
Quem quer que peça sangue humano para seu próprio bem
É Moloc:
O Estado foi Moloc.
*As massas foram Moloc.**

Mas diante da morte, quando um padre tenta persuadi-la a rezar e afirma que "o homem é mau desde seu nascimento", ela insiste:

O homem deseja *ser bom...*
Pois mesmo quando faz o mal
ele o disfarça em bem...
Eu creio!
Eu creio![13]

Menos humanista e revolucionário que Ernst Toller, Georg Kaiser percorreu toda a gama que vai do pacifismo pré-guerra, no drama *Die Bürger von Calais (Os Burgueses de Calais),* até o messianismo, o pessimismo e mesmo o niilismo do pós-guerra. É autor da provavelmente mais famosa peça expressionista, *Do Meio-dia à Meia-noite,* crônica de doze horas da vida de um obscuro funcionário de banco que espelha a desesperançada noite do pequeno-burguês alemão — e do mundo alemão. As profundezas do absoluto desespero de Kaiser são expostas na trilogia *Gas,* que conduz um bilionário, seu filho e neto por fantásticas viagens, tanto interiores como externas, e culmina com o esfacelamento do sonho utópico de um retorno à terra primordial, quando os trabalhadores que o neto vinha tentando transformar se recusam a abandonar as fábricas, embora estejam manufaturando apetrechos bélicos letais. O mundo acaba numa guerra final explosiva.

Tais eram os caminhos para a salvação oferecidos pelos dramaturgos e poetas expressionistas. Havia também outras vozes, menos apocalípticas, menos febrilmente etéreas, que se opunham ao quiliasmo dos expressionistas. *A Montanha Mágica,* de Thomas Mann, publicada em 1924, aconselhava uma descida das regiões da enfermidade e morte em direção aos vales da decisão — infelizmente, nesse caso, para a participação na guerra mundial. Os vívidos e extraordinários desenhos de Käthe Hollwitz mostravam as urgentes realidades sociais daqueles anos com arrebatadora franqueza e vigor. Grupos teatrais russos, em visita a Berlim e outras cidades, apresentavam novas visões do homem e da sociedade. Em Berlim, Erwin Piscator revolucionava o teatro. Johannes Becher fundia expressionismo poético com comunismo. Da prisão, Erich Mühsam enviava seus poemas proletários para encorajar espíritos desanimados.

Bertolt Brecht também aprendera a lidar com o caos do seu tempo, antes de poder transcendê-lo.

---

* Moloc: divindade cananéia do fogo, a quem eram sacrificadas crianças. (N. da E.)

III

Os Corais de Caos e Ruína de Brecht

'Ich gesteh' es: ich
Habe keine Hoffnung...

Admito — eu
Não tenho esperança.
Os cegos falam de uma saída. Eu,
Vejo.

Quando todos os erros tiverem sido cometidos,
O último companheiro sentado diante de nós
Será o Nada.
BRECHT, *O Pós-nascido*

Em Brecht reflete-se o caos daqueles anos. Em seus poemas do período que vai de 1918 a 1926 expressa-se a rebelião de uma geração inteira. O anarquista, o niilista, o cínico, o alienado, o perplexo, todos falam através dele. Brecht é o laureado da transitoriedade e dos condenados.

Em contraste com as fuliginosas e passionais apóstrofes — "Oh, Homem!" — dos expressionistas, Brecht tem um ar de brutal indiferença e calculada frieza. Ele suspeita da retórica, como suspeita do patético ou do excessivo emocionalismo. Invocações comoventes à humanidade o deixam frio como pedra.

Quando finalmente reuniu os poemas daqueles anos e os publicou, primeiro na limitada edição de *Taschenpostille* e, depois, em 1927, em *Hauspostille,* Brecht fixou sua época e a si mesmo definitivamente como a "geração perdida" — como o final de uma era.

Ao criar seus poemas, prestava homenagem à canção popular alemã, à ode clássica, ao hino religioso e aos corais, não menos do que a Kipling, Villon, Rimbaud e ao folclore americano.

Seu horror ao sentimentalismo — embora não inteiramente ao sentimento — assume a forma de uma deliberada e brutal obscenidade, quase uma convocação ao deboche — sexo, charutos, álcool, ópio. Mas ele também representa um desafio à presumida e sólida moral burguesa. Os poemas são produzidos diante de um cenário de fome, miséria e quase desespero. A exaltação da decadência, essas celebrações de putrescência são os amargos antídotos para doçura e luz. São buscas tateantes de um caminho para sair do caos. Seriam pose, verdade ou, como disse um crítico, "deboche sintético?"[1]

Por vezes o niilismo de Brecht faz lembrar *The Waste Land (Terra Devastada),* de T.S. Eliot, um produto da mesma geração. Contém o mesmo desligamento frio e calculado, além de semelhante virtuosidade verbal e poética. Mas que diferença entre ambos! A obra de Eliot descreve um inferno árido, povoado de bonecos, que há muito tempo perderam qualquer heroísmo de sentimento ou de ação. O mundo de Brecht também é um inferno, mas povoado de seres humanos. Em Eliot não há sinal de sentimento pelo homem, exceto a urgência de estripá-lo. Em Brecht, os párias e desgarrados, os traídos e rejeitados encontram um lugar de simpatia. Eliot vê Nada no Nada; Brecht vê as vítimas do Nada.

Como é diferente também a celebração do "eu" de Brecht, em relação à dos expressionistas:

> *"Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern"*
> ("Eu, Bertolt Brecht, venho das florestas negras")

Ele declara que se sente em casa nas cidades do asfalto, onde lhe fornecem os modernos "sacramentos de leito de morte", como jornais, tabaco e uísque. Ele "fede" como todos os outros seres humanos. Quanto às mulheres, aprecia-as bastante, mas não é "o tipo em que elas possam confiar". A natureza é despida de romantismo, porque as árvores "mijam" e os pássaros são "vermes" na luz da manhã. Seu próprio sono é "inquieto". Mas tudo é como deveria ser, pois tudo está se acabando. Dessas cidades imóveis que construímos, diz ele, o que restará? O vento. E depois de nós? Nada que valha a pena mencionar.

Nos iminentes terremotos, espera-se
Que eu não permita que a amargura apague o meu charuto.[2]

A tradicional métrica de balada que ele usa no poema *Sobre o Pobre B.B.* espanta-nos com sua simplicidade; mas é tão absolutamente sofisticada que pode dar-se ao luxo de falar de maneira ingênua. Seu tom é tão destrutivo, pode se permitir colonizar suas cruas obscenidades e domesticá-las.

Brecht é perseguido pela passagem das coisas. Anda pelas cidades e reflete:

Por baixo delas, os esgotos.
Dentro delas, nada; acima delas — fumaça.
Estávamos dentro delas. Não sentimos prazer em nada.
Desaparecemos rapidamente. E elas farão o mesmo.[3]

A solidão habita seu íntimo enquanto vaga pelas ruas asfaltadas. Sente como se suas entranhas fossem "forradas de dizeres frios".[4] Vê a natureza simbolizada por uma árvore destroçada por abutres, que rasgam em pedaços a sua imortalidade.[5] Onde, em toda essa criação, está Deus?

No fundo das sombras escuras os famintos estão morrendo,
Você lhes mostra pão e os deixa morrer.
Você está entronizado, invisível, eterno,
Radiante e cruel acima de seu plano eterno...

Muitos dizem que você não é — e seria melhor assim.
Mas como pode não ser aquilo que tanto decepciona?[6]

Vários poemas que Brecht escrevera durante aqueles anos não foram publicados em *Hauspostille*. E só seriam publicados depois de sua morte. São auto-retratos brutalmente francos e pessoais. Ele chama a si mesmo de "Bidi". Bidi é preguiçoso, "convencido a ponto de estourar", fuma, lê jornais, bebe, joga bilhar, "coça o saco"; é "frio como um cão... e sem um tico de sentimento humano".[7]

"Ach, wir sind einander fremd" — "Ah, somos estranhos uns aos outros" — lamenta-se.[8] Naturalmente, ele é mais do que casual no que diz respeito ao amor. Como se esquece depressa! Às vezes surgem fantasmas do passado, especialmente à noite:

Aber nachts zuweilen wenn ihr mich trinken seht...

Mas à noite, por vezes, quando me vêem beber,
Vejo o rosto dela, pálido no vento, forte, voltado
Para mim, e curvo-me diante do vento...[9]

Uma foto de uma mulher tem a inscrição: "Pura, objetiva, maliciosa". E ele deseja "que escrevam essas palavras na lápide de minha sepultura... A gente descansa mais confortavelmente sob palavras como essas".[10]

O amor entre homem e mulher, envolvendo uma relação essencial e profunda, é algo estranho a Brecht. Se aparece, como em raras ocasiões, é em ambientes e circunstâncias sordidamente cruéis e explosivos. Nesses casos, é a mulher o elemento ativo, freqüentemente escravizando-se ao homem. O amor de um homem por outro, contudo, é descrito com mais ternura e parece ser sentido com mais profundidade. Fazer amor com uma mulher é um ato rejeitado com cinismo: "Não pode ser comparado a um charuto".[11]

Para Brecht, o fluxo e a transitoriedade da vida e da natureza são simbolizados pelo fluir das águas. Mergulhando... dissipando-se no nada... vida animada transformando-se no inanimado... decomposição... Ofélia — esses são temas sempre presentes. Seu amigo Arnold Bronnen especulou sobre o significado dessas águas na juventude de Brecht: "Logo atrás da casa na Bleichstrasse número 2 havia um laguinho com águas enegrecidas. Iridiscência de bolhas coqueteando. Sem dúvida inspiraram o menino Brecht a escrever seus poemas sobre cadáveres na água".[12]

Uma fonte não menos próxima foi indubitavelmente a poesia de Arthur Rimbaud, autor do inesquecível *Bateau Ivre,* com seus versos obsessivos:

Comme je descendais des fleuves impassible,
Je me sentis plus guidé par les haleurs...

e

...où, flottaison blême
Et ravie, un noyé pensif parfois descend...

Intraduzíveis por causa de seus sons — *Quando eu descia os rios impassíveis, / Não me senti mais guiado por rebocadores...; ...onde, flutuando pálido / E encantado, um afogado sonhador descia...*[13] —, tais versos transformam-se, sob a magia de Brecht, em:

Durch die klaren Wasser schwimmend vieler Meere
Löst ich schaukelnd mich von Ziel und Schwere.
Mit den Haien ziehend unter rotem Mond.[14]

Esta é a balada de Brecht sobre o navio, *Das Schiff: Pelas claras águas nadando de muitos oceanos, balouçando, libertei-me de peso e objetivo, flutuando com os tubarões, sob uma lua rubra.* O barco entrega-se às águas e à ruína final, até que gradualmente se torna lugar de repouso das gaivotas e algas; e, ao vê-lo, pescadores o contemplam surpreendidos, enquanto ele flutua, irreconhecível, tão cheio de algas, lua e morte.

Também para os seres humanos há esquecimento na água: é prazeroso transformar-se em vegetação nas tardes pálidas ou ser levado rio abaixo, sem fazer nada, "exatamente como o Senhor, quando nada nas torrentes na noite".[15]

Esses são, na verdade, corais de silenciosa destruição, cujo texto inteiro está escrito na *Balada dos Muitos Barcos,* canção do marujo solitário num barco que apodrece, e que, acompanhado por um bando de tubarões, segue seu caminho até a ruína derradeira, cantando um adeus a seu séquito sedento de sangue:

E então certa noite no mês de outubro,
Depois de um dia passado sem cantar,
Viram-no na popa e ouviram-no falar.
E o que ele diz: Amanhã é o fim.[16]

Mas Brecht também consegue pôr de lado seu quietismo resignado, para censurar o Todo-Poderoso por Sua indiferença às súplicas do homem, às súplicas dos desgraçados aqui na Terra. Seu perturbado sentimento pelos semelhantes é colocado em poemas comoventes, como aquele que escreveu sobre o Natal, o qual chamou a atenção das autoridades do governo que suspeitaram de blasfêmia. Estão entre os mais inesperados e tocantes versos de Brecht. Um deles chama-se *Maria:*

Die Nacht ihrer ersten Geburt war
Kalt gewesen...

A noite após seu primeiro parto foi fria...
Mas em anos futuros
Ela a esqueceu inteiramente...
As vigas frágeis e gélidas
A lareira fumacenta
E as agonias do pós-parto
E sobretudo a amarga vergonha
De não estar sozinha,
Direito inato do homem pobre.
Foi por isso que nos anos vindouros
Aquele se tornou um dia de festa para todos.
Silenciada estava a rude fala dos pastores.
Mais tarde a história os transformou em reis.[17]

E, em *Uma Lenda de Natal,* Brecht faz falarem os pobres:

Esta é a Noite Santa e nós,
Os pobres, sentamo-nos num quarto gelado
O vento uiva aqui, e fora também
Vem, doce Jesus, e dá-nos atenção.
Esta noite precisamos dela amargamente...

Vem, querido vento, não uives mais,
Pois também não tens um lar...[18]

Muitos desses poemas e baladas eram cantados e recitados por Brecht, para quem desejasse ouvi-los, à maneira de sua própria criatura, Baal. Peter Suhrkamp, amigo de toda a vida, admirador e mais tarde editor de Brecht, lembra seu primeiro encontro com o menestrel alemão:

> "Minha relação pessoal com Brecht começa numa taverna do interior no começo do inverno de 1919. Lá encontrei, além de carroceiros, um estudante que cantava baladas acompanhando-se ao violão — entre elas, os *Corais de Baal.* Foi assim que conheci os poemas dele".[19]

Depois da publicação de *Hauspostille* em 1927, Brecht foi imediatamente reconhecido como *o* gênio poético, quer fosse louvado ou criticado por isso. O título do livro era deliberadamente irônico e blasfemo: *Livro Doméstico de Devoção.* Críticos hostis rotularam-no de "Breviário do Diabo". Divide-se em cinco seções de "Lições": rogações, exercícios espirituais, crônicas, canções de Mahagonny e um calendário dos mortos. Num ácido "guia" para os poemas, Brecht enumera as ocasiões apropriadas para o uso de cada uma das seções, como quando "a natureza é indisciplinada" ou "quando a gente se dá conta da própria carne e da própria presunção".

Esse era o reverso brechtiano do livro de devoção protestante. A obra também tem um toque de compaixão e profundo sentimento.

Aí encontra-se a balada dos pobres: a história de Apfelböck, de dezesseis anos, que mata o pai e a mãe (incidente verdadeiro ocorrido em Augsburg); e a balada de Marie Farrar, que fugiu com o filho ilegítimo após tentar abortá-lo. Eis o apelo de Brecht (à maneira de Villon):

> *Pois — eu imploro — não fiqueis irados.*
> *Pois toda criatura humana precisa de ajuda humana.*[20]

Como parodista, Brecht certamente foi insuperável. O poeta religioso Neander, do século XVII, compusera um magnífico hino:

> *Lobet den Herrn den mächtigen König der Ehren...*
>
> *Louvai ao Senhor, poderoso Rei da Glória,*
> *Oh, Alma amada minha, esse é meu desejo.*
> *Reuni-vos com o saltério e a harpa,*
> *Despertai, oh, despertai, e cantemos hinos à Sua glória...*

Na mão de Brecht, o hino se transforma no celebrado *Grande Coral do Agradecimento:*

> *Lobet die Nacht und die Finsternis, die euch umfangen...*
>
> *Louvai a noite e a treva que vos rodeiam.*
> *Reuni-vos.*
> *Erguei os olhos para o céu:*
> *O dia já aconteceu...*

Esta é uma decidida glorificação do esquecimento. O homem, na vida e na morte, não é diferente dos animais no campo. Brecht canta: *Louvai o fato de o céu ter-vos esquecido! Louvai o frio, a treva, a decadência! Louvai a morte.*[21]

Um dos mais famosos poemas líricos alemães, a *Canção do Peregrino,* de Goethe — *Über allen Gifpeln ist Ruh* —, é transformado por Brecht na *Liturgia da Respiração,* amarga denúncia da indiferença à pobreza, à fome e à morte![22]

Seu ódio à guerra expressa-se na *Lenda do Soldado Morto* bem como na *Balada da Mulher e do Soldado,* na qual o jovem soldado, sem ouvir os avisos da mulher, insiste em ir para a guerra e lá encontra o seu fim.[23]

A amargura de Brecht desromantiza a fracassada revolução alemã de 1918-19. *A Canção do Soldado do Exército Vermelho* (que foi tirada de todas as edições subseqüentes de *Hauspostille)* descreve a marcha de soldados Vermelhos, esperando a liberdade pela qual lutavam — *Muitas vezes, observando o céu vermelho, tomaram-no pelo vermelho da aurora.* Mas o tempo passa e, *Se o céu viesse até eles agora, teria de ficar sem eles.*[24]

Porém, a oculta *heartbreak house* (casa do sofrimento) de Brecht está aqui. O lixo humano, jogado na tumba ou no mar "amarelo sujo", entrara dentro dele "mais do que se imagina". Pois cada um de nós, não importa quem for, tem seu próprio segredo impenetrável que leva consigo para a "ruína do amanhã".

Hauspostille conquistou o aplauso dos mais lúcidos críticos da época. Julius Bab escreveu: "Esse Bertolt Brecht é um poeta... Poucos em qualquer tempo possuíram tal maestria musical da língua alemã".[25] E Kurt Tucholsky: "Ele e Gottfried Benn são, na minha opinião, os maiores talentos líricos vivos na Alemanha hoje".[26] Eles captaram a sua nota nova, diferente. Como resumiu posteriormente um crítico: "Em lugar de intoxicação, patos e magia, Brecht oferece sobriedade, ironia. Em vez de filigrana verbal, a sua moral despojada e agressiva".[27]

Brecht tinha a capacidade de fazer amizades duradouras. Seu círculo de Augsburg incluía colegas de escola, entre eles Caspar Neher, artista que desenharia os cenários de muitas de suas peças; Georg Pfanzelt, o "Orge" de seus poemas e peças; Otto Müllereisert; e H.O. Münsterer (que viria a escrever tocantes memórias daqueles dias de Augsburg e assinaria o atestado de óbito de Brecht). A esse grupo acrescentou novas amizades feitas em Munique: Carola Neher, esposa do poeta Klabund; Peter Suhrkamp; o poeta Johannes Becher; Karl Valentin; muitos atores; e, não menos importante, Lion Feuchtwanger.

Feuchtwanger já se estabelecera então como literato. Não foi apenas um dos mais esclarecidos e compreensivos críticos de Brecht mas um valioso colaborador, mentor e mestre — na verdade, um de "seus pouquíssimos professores". Segundo dizem, Brecht afirmou: "com ele, aprendi quais regras estéticas eu tendia a infringir. Ele era tão culto quanto generoso".[28] Feuchtwanger tinha 35 anos quando o jovem Brecht começou a lhe mostrar seus textos, em fins de 1918. Naquela época, descreve o amigo, Brecht era "magro, mal barbeado, despenteado", falando seu pesado dialeto suevo e com os bolsos sempre cheios de manuscritos. Entre eles, uma peça chamada *Spartacus,* que Brecht dizia ter escrito somente para ganhar dinheiro. Feuchtwanger leu a peça, reconhecendo nela um talento extraordinário. Censurou o autor por sua pretensa avidez pelo dinheiro e recebeu uma resposta quase violenta. "Na verdade, ele escrevera a peça só pelo dinheiro, mas tinha outra, realmente boa, e a trouxe... Chamava-se *Baal*."[29]

Brecht parecia então uma figura estranha, com seu "crânio comprido e estreito, molares proeminentes, olhos fundos e o cabelo preto descendo pela fronte".[29] Essa figura impressionou Feuchtwanger também de outras maneiras, pois apareceria como o personagem Kaspar Pröckl num romance subseqüente, *Success (Sucesso),* em 1930. Aqui ele é um engenheiro (Brecht sempre se interessou pela mecânica), vivendo em Munique no começo dos vinte, época de violentas intrigas pessoais e políticas, às vésperas do abortado golpe de Hitler de 1923, tempo de inflação, fome, ataques demagógicos contra judeus, católicos e socialistas. Eis Kaspar Pröckl: "Magro, calado (...), mal barbeado (...). Jaqueta de couro e boné (...). O jovem engenheiro, não versado em amenidades sociais, imaginara uma teoria sobre como lidar com outras pessoas; sempre lhes falava sobre os interesses delas, nunca os seus próprios ou sobre assuntos gerais".[30] Ele é visto de maneira mais desfavorável pelos olhos do capitalista Von Reindl:

> "O jeito como usava o cabelo caído na fronte traía uma espécie de ingênuo coquetismo. Era estranho que fosse tão popular com as mulheres... O homem literalmente fedia a suor, como soldados em marcha, e cheirava inequivocamente à revolução. Obviamente, eram suas baladas vulgares que as fascinavam. Sempre que as cantava em sua voz gritada, as mulheres ficavam fora de si".[31]

E um pouco menos apaixonadamente pelo autor do romance:

> "Ele plantou-se no meio da sala e, com aberta hostilidade, numa voz horrivelmente esganiçada, começou a desfiar suas baladas ao ritmo do banjo, pronunciando as palavras com sotaque inequivocamente forte. Mas as baladas tratavam de fatos cotidianos da vida do homem comum, do ponto de vista de uma cidade grande, como nunca tinham sido encarados antes (...). Pröckl (...) mantinha os olhos fundos e ardentes fixos em [Reindl] e berrava seus indecentes versos proletários em direção àquele rosto sólido e bem tratado".[32]

Não se trata de um retrato muito exagerado do Brecht daqueles dias! Ele tinha a capacidade de seduzir. As mulheres que eram atraídas por ele lhe permaneciam leais mesmo depois de sua relação íntima com elas ter terminado. Um caso de amor da juventude, com uma linda moça em Augsburg, já dera como fruto um menininho.[33] Aos olhos dos companheiros de sua cidade natal, ele era uma espécie de lenda. Münsterer recorda nostalgicamente como Brecht e seus amigos se sentavam junto do rio Lech em Augsburg:

> "Ficávamos sentados no chão, Bert, Otto Müller e eu. O céu era amplo e magnificamente azul, pouco a pouco tornando-se laranja e, por fim, violeta. Abaixo de nós, o vítreo rio de espumas brancas e, ao longe, a silhueta escura da cidade, com sua torre e telhados pontudos. A relva estava úmida de orvalho. Brecht cantava".[34]

Assim ficavam, sonhando com o Ganges. Nessa época Brecht começaria a escrever.[35] Entre 1919 e 1921, foi crítico teatral do *Volkswille,* jornal radical de Augsburg, órgão do Partido Socialista Independente. Com seus artigos rudes, francos e inflexíveis, ganhou muitos inimigos. Os comentários sarcásticos que fazia sobre a qualidade do teatro municipal e sua postura exigente quanto a um repertório e uma produção social e culturalmente responsáveis causaram a ira do pessoal do Stadttheater. Brecht reagiu com seu *aplomb* costumeiro: acusou o teatro de falta de imaginação, uso insatisfatório de seus atores, sovinice, inadequação de equipamento técnico e, sobretudo, oportunismo e timidez por parte de seus diretores artísticos. Pagou tributo a Hermann Merz, um dos diretores, que em breve seria forçado a sair, e elogiou eventuais performances dos artistas. Era impiedoso com coisas kitsch como *Alt Heidelberg,* que considerava "um lixo suíno".[36] Mas Brecht ainda não havia se tornado furiosamente não convencional. Ainda julgava *Rose Bernd,* de Hauptmann, digna de elogios e via nessa tragédia "nossa própria miséria retratada. Essa é uma peça revolucionária".[37] Contudo, já avaliava as peças clássicas à luz do tempo presente. Falando sobre uma apresentação de *Don Carlos,* de Schiller, afirmou: "Sempre gostei de *Don Carlos;* Deus sabe disso. Mas recentemente andei lendo *A Selva,* de Upton Sinclair — história de um operário que morre de fome nos matadouros de Chicago... Esse camarada, por um momento, vislumbra a liberdade, depois é surrado com cassetetes de borracha. Sua liberdade, eu sei, pouco tem a ver com a de Carlos; no entanto, não consigo mais levar muito a sério a servidão deste último... De qualquer maneira, assistam a *Don Carlos* (...) mas, quando tiverem oportunidade, leiam *A Selva,* de Sinclair".[38]

O senso de concretude de Brecht rebelava-se contra o teatro expressionista. Considerava *A Transfiguração,* de Toller, um "jornal poetizado (...) com visões planas, quase imediatamente esquecidas. Cosmos ralo. Homem visto como objeto, proclamação, e não como Homem. Homem abstrato".[39] O dramaturgo que ele mais respeitava nessa época era Georg Kaiser.

"Onde", indaga Brecht, "está a comédia política de dimensões significativas? Os fundamentos de nossa sociedade burguesa quase nem foram tocados. Grandes áreas do interesse humano são negligenciadas. A imaginação dessas pessoas congelou-se. A invenção parece ter se exaurido. Ora, eles não têm engenhosidade suficiente nem para inventar novas gravatas."[40]

Outros críticos até mais experientes partilhavam a insatisfação de Brecht com o teatro contemporâneo. Herbert Jhering descreve seu sentimento de depressão após testemunhar um *revival*

de *Fedra,* de Racine, na adaptação de Schiller; e, pouco depois, numa noite profética, em novembro de 1918 — época do movimento revolucionário —, a produção de Reinhardt de *O Mercador de Veneza:*

> "Foi essa noite sombria que fortaleceu em mim a convicção de que os refinamentos impressionistas de Reinhardt já tinham sobrevivido tempo demais; de que essa exibição vazia de conhecimento técnico e habilidade não podia mais ser útil ao teatro".[41]

O que, pergunta ele, têm essas produções a ver com os eventos dilacerantes ocorridos fora do teatro?

Estaria Brecht preparado para responder a um desafio desse tipo? Ele tinha certeza que sim. Münsterer relata a fanfarronada do autor em 1917: "Posso escrever peças melhores que as de Hebbel, mais loucas que as de Wedekind".[42] A julgar por anteriores obras dramáticas do Gymnasium — como *Die Bibel,* publicada no periódico da escola, que narra a história de um velho crente protestante holandês que aceita a morte voluntariamente para não renunciar à sua fé —, Brecht tinha um longo caminho a percorrer.[43] Mas seu progresso foi rápido. Preparado ou não, ele lançava-se, com duas peças, contra os mais importantes dramaturgos do seu tempo: Fritz von Unruh, Reinhard Goering e Walter Hasenclever, com suas afirmações pacifistas; contra Franz Werfel e Carl Zuckmayer, com seu pós-romantismo, suas sublimidades faustianas; contra expressionistas como Toller, Georg Kaiser e o jovem Friedrich Wolf; contra os reabilitadores de um grandioso passado germânico e patrocinadores de uma nova comunidade popular de "rei-líder", como Hanns Johst.

Brecht sempre foi estimulado a criar obras originais baseadas em trabalhos alheios. *Baal,* sua primeira experiência dramática importante, era diretamente inspirada numa peça de Hanns Johst, *Der Einsame (O Solitário).* Hanns Johst era um jovem e talentoso escritor que considerava muito natural a transição do niilismo individual para o nazismo. No devido tempo, criou *Schlageter,* o laureado drama do hitlerismo, e acabou como líder cultural nazista e presidente da Reichschriftskammer (Câmara de Literatura do Reich). Na juventude, enveredara pelo passado romântico da Alemanha e exibira um forte estilo chauvinista. Brecht não nutria a menor simpatia por ele nem por sua obra. Quando assistia a um seminário de Arthur Kutscher em Munique, ridicularizou abertamente um dos romances de Johst, *Der Anfang (O Começo)* — bem como a peça de Reinhard Goering, *Die Seeschlacht (A Batalha Naval)* —, para grande ira e desgosto do professor, que devolveu o "elogio" anunciando que o próprio Brecht não mostrava sinal algum de talento literário e perguntando quem era ele para portar-se dessa maneira.[44]

A peça *O Solitário*, de Johst, é uma exaltação de Christian Grabbe (1801-1836), um infeliz e desventurado poeta da escola romântica, contemporâneo e inimigo de Heinrich Heine, e dramaturgo de considerável talento e consideráveis antipatias. Grabbe era profundamente nacionalista e anti-semita. Teve uma vida miserável e morreu louco. Desde a época dos classicistas alemães, a glorificação do "poeta do eu" como encarnação de profecia, liderança e sabedoria fora o tema favorito dos escritores. A vocação do poeta era aclamada como ápice da vida, e seu destino desgraçado, apenas como sintoma da cegueira e crueldade do mundo. Numa era mais agitada e mecanizada, esse poeta regenerador do mundo por vezes torna-se bem violento — como em *O Mendigo*, de Sorge, onde O Poeta (sempre tomado abstratamente), na perseguição de sua missão poética algo vaga, mata o pai doido e a mãe enferma. O Grabbe de Johst busca sua infeliz vocação poética por vias menos sanguinárias, mas não menos individualistas. Em várias cenas fortes, ele aparece compondo um grande drama napoleônico em seu sótão, enquanto a amante está morrendo, devido a um aborto. O poeta fica de coração partido. Numa taverna, insulta os amigos, proclama exultantemente a grandeza e a individualidade do poeta e denigre os judeus, sobretudo Heine. Depois disso, graças à atração irresistível que exerce sobre as mulheres sensíveis, conquista a noiva de seu amigo Eckhard (pois a poesia transcende tudo, como diz ela ao amante rejeitado). Uma das jovens seduzidas por ele joga-se num rio. A sorte de Grabbe, que nunca foi muito grande, começa a declinar. Injuriado pela presunçosa comunidade, ele definha no sótão, enquanto o impaciente senhorio espera sua morte para instalar ali o novo inquilino. Já agonizante, é visitado por um grupo de amigos, que vem lhe fazer uma serenata com músicas de Beethoven. A peça, cujo subtítulo era *Menschenuntergang (O Declínio do Homem)*, foi produzida no Munich Kammerspiele, em março de 1918.

O Solitário foi o estopim que inspirou a primeira obra dramática importante de Brecht. Ele sempre mostrou o melhor de si ao criar, com seu jeito despudorado, variações em torno de um arquétipo; nesse caso, um arquétipo ao qual podia se opor. A imagem do poeta retratada por Johst, em sua típica *Schwärmerei* — tão idealista, tão entregue ao chamado do espírito, cheio de retórica —, prestou-se, nas mãos de Brecht, a uma "virada do avesso" . Não que o próprio Brecht não partilhasse algumas das atitudes anárquicas de Grabbe ou de seu horror pelo burguês! Mas revoltava-se contra aquela *Sehnsucht*, aquela ânsia pelo infinito e o impossível que sempre caracterizou esse aspecto do romantismo. Brecht tambem viria a escrever um *Untergang*, a decadência de um poeta, mas seria uma glorificação da derrota, escrita não para escalar o céu e sim para absorver a terra, com tudo o que ela tem de elementar, obsceno e telúrico.

Das três versões da peça (a terceira completada em 1926), o primeiro esboço, de 1918, é repleto de reminiscências autobiográficas — Baal é um crítico teatral anarquista de um importante jornal, cujos comentários são arrasadores (como os do próprio Brecht); como seu modelo na peça de Johst, tem uma mãe que o atormenta, incitando-o à respeitabilidade. Estas duas características desaparecem na versão publicada por Brecht em 1919. Aqui, Baal é verdadeiramente um *Einsamer* — o solitário.

Pois *Baal* é uma união de poemas distintos, transformada num salmo dramático de retorno à Natureza, às suas algas e ervas primordiais, à sua existência animal. Se há uma eternidade, ela existe pela absorção do "Agora". Baal move-se num mundo de pessoas vivas, trabalhadores, burgueses, ladrões, prostitutas, os desclassificados, amantes masculinos e femininos, um mundo de desejos e paixões instintivos e primitivos — fome, sede, carne, sexo —, no qual o ser humano, quase sem pensar, se dá conta de que amanhã também ele será um pedaço de terra, de árvore, planta ou animal — decair, apodrecer e depois revivificar um novo ciclo de existência. Baal é o poeta do desperdício natural, esbanjando não apenas a si mesmo mas também a outras pessoas, consumindo, consumindo, e nunca satisfeito. Ele canta para pessoas, mas não por dinheiro; pois não há lucro material que valha um peido malcriado.

Augsburg aparece bastante nesta peça, assim como em seus poemas — o rio Lech, as tavernas, estalagens, campos, florestas. Brecht escrevera a peça durante suas caminhadas ao longo dos fossos perto de casa, fazendo anotações numa folha de papel ofício dobrado em quatro. "Reuni mesclas de palavras como se estivesse misturando bebidas — cenas inteiras em palavras sensorialmente sentidas, de elementos e cores bem definidos."[45] Nomeado segundo a divindade fenícia da natureza (que é rejeitada pelos israelitas devido a suas abominações sensuais), Baal, o poeta, move-se através de 21 cenas caleidoscópicas, um homem-animal ávido de experiência, extraindo-a de onde pode, sem medo da vida nem da morte, poeta laureado do crasso animalismo, de um niilismo cósmico e cloacal. Um salmo escatológico dá o tom da peça. Ao romantismo de Johst, Brecht opõe o naturalismo. À elevada ética espiritual, opõe a ética do homem natural: "uma espécie melhor de animal". No seu anti-humanismo erótico e fecal, no seu desafio a uma moral mundialmente aceita, Baal pratica apenas o que o mundo burguês gostaria de manter oculto. Como bem diz Muschg, esta peça é "o mito da carne".[46]

Em muitos incidentes e cenas, Brecht iguala-se a Johst (embora também o parodie) — na sedução das moças, nos suicídios, no caso homossexual com Ekart (os nomes são parecidos em ambas as peças); na maneira como os principais personagens das duas obras sacrificam a amizade, em nome de seus caprichos ou paixões.

Mas a peça de Brecht é um hino à dissolução. "A putrefação", afirma Baal em determinado momento, "está rastejando... Vermes cantam e louvam uns aos outros."[47] A balada que, numa contrição momentânea, compõe para a amante que morre afogada diz que "Deus foi se esquecendo dela gradualmente — primeiro de seu rosto, depois de suas mãos e por fim de seu cabelo. Ela tornou-se uma carniça nas águas, junto com outras carniças".[48] Este é um poema de esquecimento faminto de um mundo que "em branda luz (...) aparece como o excremento do Senhor". É um hino ao *outsider*: "Oh, vós, que fostes afastados do céu e do inferno — assassinos, atacados de grande enfermidade, por que não ficastes nos ventres de vossas mães, onde tudo era silêncio, onde se dormia e se *era?*"[49] A morte de Baal, assim como sua vida, é a de um animal. Morre abandonado, numa cabana de lenhador, sozinho como estivera a vida toda.

Brecht reivindicava para Baal um modelo real, na pessoa de um certo Joseph K., de Augsburg, que cometera vários atos ilícitos, seduzira mulheres, assassinara um amigo, mas era dotado de uma personalidade magnética. Muito provavelmente, a relação entre Verlaine e Rimbaud dava o tom à relação entre Baal e Ekart. A linguagem da peça de Brecht muitas vezes se assemelha à de *Iluminações* e *Uma Estação no Inferno*, de Rimbaud. O expressionismo é parodiado por meio da declamação de poemas de Johannes Becher e Georg Heym; e o romantismo musical de Johst e seu culto a Beethoven, pelo uso mordaz de temas de *Tristão e Isolda*, que sardonicamente sublinham os amores desromantizados de Baal.

Brecht revolucionou a linguagem poética, domesticando sua brutalidade e seu aspecto sórdido. A fala que se encontrava em *Baal* nunca fora ouvida antes nos palcos alemães. Aqui estava a linguagem popular dos mercados e das feiras, captada diretamente "da boca" dos falantes, mas mesclada com a linguagem da Bíblia de Lutero e encaixada nos padrões fragmentados aprendidos com Büchner — mas tudo inequivocamente Brecht. O poema que Peter Suhrkamp afirma ter escutado dos lábios do próprio Brecht, com acompanhamento de violão, é *Coral do Grande Baal:*

Als im weissen Mutterschosse aufwuchs Baal
War der Himmel schon so gross und still und fahl
Jung und nackt und ungeheuer wundersam
Wie ihn Baal dann liebte, als Baal kam.

Quando Baal cresceu no alvo ventre de sua mãe
O céu era tão vasto, e quieto, e pálido,
Jovem e nu, e imensamente estranho,
E como Baal o amou, quando Baal chegou...

Baal olha os gordos abutres no alto,
Esperando entre as estrelas a carniça que é Baal.
Muitas vezes Baal invoca a morte, e se os abutres se descuidam
Baal janta um abutre, na sossegada refeição da noite...

E quando para o escuro regaço do mundo Baal é sugado,
O que significa isso para Baal? Ele teve a sua parte.
Tanto do mundo tem Baal sob suas pálpebras,
Que mesmo na morte ele tem céus para esbanjar.[50]

A sordidez atinge seu auge no coral de Orge sobre a latrina:

De todos os lugares na terra, o que ele mais amou
Não foi o assento relvoso na tumba de seus pais,
Nem o confessionário do padre, nem a cama das prostitutas,
Nem os macios regaços, brancos e fofos, como os homens anseiam:
Orge me disse, de todos os lugares que o homem conhece,
O mais adorável nesta terra é a latrina.[51]

Em contraste, surgem numa cena posterior os versos nobres e comoventes de *Morte na Floresta:*

Und ein Mann starb im ewigen Wald
Wo ihn Sturm und Strom umbrauste...

E um homem morreu na eterna floresta,
Onde torrente e tempestade o rodeavam,
Morreu como uma fera, arranhando as raízes,
Ergueu os olhos para as copas — onde, na floresta,
Tempestades uivavam e sopravam ao seu redor.[52]

Provavelmente, esta era a peça que estava no bolso de Brecht por ocasião de sua visita a Feuchtwanger. E só viria a ser apresentada quando *Spartacus,* mais tarde rebatizada como *Trommeln in der Nacht (Tambores na Noite),* foi levada aos palcos.

O crítico Alfred Kerr (inimigo de Brecht por toda a sua vida) considerou *Baal,* com grande justiça, um "caos com possibilidades". Muitos anos mais tarde, ao reeditar suas obras completas, Brecht reavaliou essa peça à luz da sua subseqüente conversão ao marxismo. Admitiu que a obra agora poderia trazer várias dificuldades para aqueles que não fossem escolados no pensamento dialético. Poderiam ver nela apenas uma glorificação do egoísmo puro. Na verdade, porém, afirma Brecht, temos aqui o "ego" opondo-se a um mundo que não reconhece uma produtividade útil, mas apenas aquela que é explorável. "A arte de viver de Baal partilha o destino de todas as artes no sistema capitalista: é derrotada. Baal é a-social, mas numa sociedade a-social."[53]

IV

Berlim, 1921-1922: *Tambores na Noite*

Você consegue livrar-se do Exército ou do bom Deus? Pode livrar-se de toda a dor e sofrimento que o homem ensinou ao Diabo? Não. Você não consegue livrar-se disso, mas pode beber o seu uísque.
BRECHT, *Tambores na Noite*

Berlim era a cidade dos teatros e Brecht foi atraído para lá. Ali viviam dramaturgos e diretores experimentais e também críticos influentes como Alfred Kerr, Julius Bab e Herbert Jhering; diretores artísticos como Max Reinhardt, Leopold Jessner, Felix Holländer, Erwin Piscator, Erich Engel; e os atores e atrizes mais festejados da época: Alexander Moissi, Albert Bassermann, Agnes Straub, Werner Krauss, Alexander Granach, Emil Jannings, Emanuel Reicher, entre outros. Berlim era também uma cidade de ascensão social, com uma grande população trabalhadora. E, por mais sem graça e pardacenta que fosse sua arquitetura, ainda era um dinâmico centro cultural.

Desde 1921 Brecht viajara com freqüência para Berlim. Finalmente, em 1924 decidiu estabelecer-se lá. Numa cidade em que boa parte da população ainda vivia miseravelmente e tinha pouco de comer, também ele passou fome. Conheceu o significado do *penny* extra economizado de uma viagem de bonde, ou do pãozinho servido a mais num café. Mas era assim que muitos escritores e artistas viviam naqueles dias, e não se desprezavam doações. Ele próprio já tinha alguma experiência teatral. Em Munique, ocupara o cargo de "dramaturgo" — poeta, revisor e leitor teatral — na Kammerspiele, sob a direção de Otto Falckenberg.

Também em Berlim Brecht se sentiu em casa e fez novos amigos. No começo de 1922, na casa do escritor Otto Zarek, Arnolt

Bronnen, jovem dramaturgo já famoso como "pássaro do trovão" do expressionismo, mas não ainda o Proteu político que estava destinado a ser, teve sua primeira visão de Brecht:

> "Em algum lugar alguém pusera de lado o toco de um charuto úmido, pegara um violão (...) e numa voz áspera e estridente começara a entoar uma canção:
>
> *Ela era tão branca e viera do céu acima,*
> *Quem sabe as cerejeiras ainda estão florindo...*
>
> Olhei o cantor: um rapaz, 24 anos, rosto magro, seco, mal barbeado e pálido; olhos penetrantes, cabelo escuro, curto e espesso caindo sobre a testa em dois cachos. Óculos baratos de aro de aço pendiam frouxamente de duas orelhas notavelmente bem-feitas, pousando sobre o nariz estreito e pontudo. A boca era extremamente delicada e parecia estar sonhando os sonhos que os olhos sonhavam. Eu, o recém-chegado, tive um vislumbre. Nesse homem pequeno e insignificante pulsava o coração do nosso tempo (...). 'Dêem-me esse homem como amigo', rezei (...). [Meu anfitrião, Otto Zarek] me pegou pela mão e me levou até o cantor. 'Sim, Arnolt Bronnen', ele disse, 'este é Bert Brecht' ".[1]

Esse foi o começo da longa ligação de Brecht com Bronnen, um homem cuja carreira o tiraria de sua revolta expressionista dos anos vinte e da adoração por Nietzsche e Stefan George, levando-o diretamente para os braços de Hitler e um posto influente sob o nacional-socialismo, depois para a resistência antinazista e enfim para o comunismo.

Como as mulheres encaravam Brecht? Eis uma descrição contemporânea dele, por Lotte Eisner:

> "Um homem alto, jovem, tímido e orgulhoso ao mesmo tempo, com aquela timidez que o bom burguês toma por arrogância. Magro — quase emaciado, um pouco curvado —, parecia flutuar nas roupas grandes demais. Tinha movimentos bruscos, desajeitados, que de alguma forma lembravam os de um cachorrinho faminto. O que mais me impressionou nele foram suas belíssimas mãos, com longos dedos sensíveis, e seus estranhos olhos, profundos e penetrantes ao mesmo tempo. A fronte, sob uma franja de cabelo espesso e desgrenhado, era macia. Ele já usava aquele eterno boné, comum no submundo, puxado para a frente da cabeça, uma jaqueta de couro gasto e um charuto imenso. Mostrava ser como sua poesia. O cinismo feroz tocado pela melancolia de um comediante desconcertava muita gente à primeira vista. Adorava mostrar-se um homem duro e fazia muitos inimigos com seu espírito inflexível. Mas tinha um grande charme e sabia atrair as pessoas quando desejava. Ele escrevera: 'Em mim você tem um homem com quem não pode contar' — mas para alguns de nós era um amigo com quem podíamos contar sem reservas".[2]

Dramaturga e romancista de talento, Marieluise Fleisser conheceu-o intimamente nessa época. Num conto autobiográfico recente — *Avantgard* —, ela nos dá um retrato mais ambíguo e complexo, embora sem dúvida muito autêntico e vívido do jovem Brecht. Aqui ele emerge como uma espécie de Baal, ao mesmo tempo fatalmente atraente e repulsivo, assustadoramente ingênuo, ávido de experiências e já rodeado por uma aura de intocabilidade — aquele desligamento mítico que mascarava as dilacerantes tempestades interiores. Ave migratória, ele estimulava, incendiava, perturbava e transformava as mulheres suficientemente corajosas para se aventurarem numa ligação com ele.

Havia olhos menos amistosos, que o viam sob uma ótica diferente. O jornalista Willy Haas recorda-se de ter encontrado Brecht nas ruas de Berlim, vestido com sua velha jaqueta de couro — "como algum comissário secreto de uma misteriosa agência de propaganda de Moscou" —, mas sob a jaqueta, afirma Haas, "Brecht usava uma camisa de seda muito cara, que só pessoas com bons ganhos poderiam comprar". Sua cabeça era raspada como a "de um prisioneiro de Sing-Sing ou um recruta do Exército; e aqueles óculos de aro de aço! Mas havia também nele algo de diretor de colégio ditando 'banalidades' numa voz dura, lenta, de alguma forma afetada".[3] Obviamente, Haas não gostava de Brecht.

Seja como for, seus primeiros anos em Berlim não foram de prosperidade. Aliás, na primavera de 1922 Brecht estava tão fraco que precisou ser internado no hospital Charité. "Eu estava subnutrido", contou ele a Herbert Jhering, "e o que Arnolt Bronnen ganhava como funcionário de escritório não era suficiente para sustentar a nós dois. Depois de ver a luz do dia por 24 anos, não sou nada além de pele e ossos."[4]

Bronnen e Brecht tornaram-se amigos íntimos e planejaram uma série de colaborações e empreendimentos conjuntos. Brecht insistiu em que era a única pessoa competente para dirigir a produção iminente de *Parricídio*, de Bronnen, no Deutsches Theater em Berlim. Como foi comentado anteriormente, parricídio, incesto e "liberdade pessoal" são os principais temas dessa tragédia ciclônica. O elenco era formado por dois astros de destaque: Heinrich George e Agnes Straub. O jovem Brecht não respeitava nem reputações nem tradições teatrais; mas sua iconoclastia nem sempre era bem-aceita. Os problemas surgiram rapidamente. Bronnen descreve uma das cenas:

> "Na plenitude de seu estilo expressionista, lá estava a grande atriz Agnes Straub, com o ator Heinrich George; e lá estava o franzino rapaz de Augsburg a lhes dizer num tom seco e contundente que tudo o que faziam era uma grande bobagem. Houve explosões terríveis. Seeler [o produtor] torcia as mãos e correu em minha direção. (...) Eu estava sentado perto de Brecht, no auditório escuro e vazio, e tremi quando lá de cima no palco, George, que se aproximava do auge de sua fama, pronunciou minhas palavras. Brecht arrasou ator e atriz, com os resultados previsíveis. George atirou longe o manuscrito, que alcançou a décima quinta fila da orquestra, e Straub se retirou ofendida e em prantos. Brecht me congratulou com o sarcasmo com que sempre desfarçava o seu triunfo: 'De qualquer maneira, com essas pessoas lá em cima você não teria conseguido nada' ".[5]

Dessa forma, Berthold Viertel assumiu a direção e, embora fosse preciso adiar a estréia, a peça finalmente foi apresentada. E revelou-se um sucesso sensacional. Talvez se possa obter uma visão mais profunda do temperamento daquela época de desassossego com as palavras finais da peça de Bronnen. O filho acaba de matar o pai e dormir com a mãe. Esta, *Frau* Fessel, diz a ele: "Venha a mim, ho, ho, ho, venha". E Walter, o filho, responde:

Estou farto de você.
Estou farto de tudo.
Vá, enterre seu marido. Você está velha.
Mas eu sou jovem.
Não conheço você.
Sou livre.
Não há ninguem na minha frente. Nem do meu lado.
Nem acima de mim.
Meu pai morto.

Céus! Salto em vossa direção. Vôo!
Preciso subir!
Incho, espirro, estouro, vôo.
Preciso subir! Subir!
Eu...
Estou florescendo...[6]

Sem se deterem com esse episódio, porém, Bronnen e Brecht continuaram planejando um filme. Novamente surgiram diferenças, e Bronnen seguiu seu próprio — e mais ameno — caminho. Mas teria sido uma experiência e tanto assistir a *Parricídio* sob a direção de Brecht!

A vida de Brecht não era desprovida de excitação. Ele se apaixonara por Marianne Zoff, irmã de um de seus amigos escritores. Ao mesmo tempo, *Tambores na Noite* estava prestes a ser produzida pela Kammerspiele de Munique.

Para assegurar-se de pelo menos um crítico amistoso, Brecht pediu a Herbert Jhering, que já se referira a ele favoravelmente, que viesse a Munique. Jhering era o crítico influente do *Börsen-Courier*, de Berlim. Brecht escreveu:

> "Eu sei o que estou lhe pedindo, mas para mim muito depende disso. Desde que Berlim deixou de oferecer chances para qualquer coisa nova, tornou-se incrivelmente difícil obter críticas decentes quando mais se precisa delas".[7]

Jhering concordou. E assim chegou a noite de estréia. Hans Otto Münsterer, amigo íntimo de Brecht, descreve a noite:

> "Sexta-feira, 29 de setembro... Teatro lotado. Estávamos todos muito nervosos. A cortina demorou a subir. Um Brecht inquieto sussurrava que os críticos de Berlim haviam chegado, entre eles Jhering. Todos os Brecht estavam lá: o pai, o irmão Walter, a criada Röckert e Bie [uma das namoradas de Brecht]. Algumas pessoas tomaram-me pelo irmão dele (...). Depois, finalmente, as cortinas abriram. A sorte estava lançada. (...) Bom ensaio, má estréia — esta antiga superstição no teatro parecia estar se concretizando. Tudo fora bem no ensaio daquela tarde, e agora se desintegrava. Mas a peça teve grande sucesso, devido exclusivamente ao poder dos seus elementos e à linguagem de Brecht — uma fala que há anos não se ouvia num palco alemão. Haveria mais dois dias de espera e preocupação, pois as críticas só sairiam nos jornais na segunda-feira".[8]

Herbert Jhering não decepcionou Brecht. Numa daquelas críticas com que sonha todo dramaturgo iniciante, o crítico do *Börsen-Courier* elogiou-o com um entusiasmo óbvio:

> "Este poeta de 24 anos mudou da noite para o dia a fisionomia literária da Alemanha. Com Bert Brecht nosso tempo ganhou um novo tom, uma nova melodia, uma nova visão (...). Seus personagens são fosforescentes (...). Ele experimenta fisicamente o caos e a desintegração. Deixa o ser humano despido falar, mas numa linguagem que há anos não escutamos. E com as primeiras palavras da peça nós nos damos conta: *Começou a tragédia.* Desde a época de Wedekind não temos uma experiência tão perturbadora para nossa alma".[9]

E ainda:

> "Otto Falckenberg e o Pequeno Teatro de Munique (...) fizeram mais pelo teatro alemão com essa produção de Bert Brecht do que Berlim tem feito recentemente, com todos os seus teatros reunidos".[10]

Julius Bab, não menos influente, falou de "uma energia arrepiante e retumbante (...). Um áspero grito de uma garganta afogada em sangue".[11]

O grande discordante Alfred Kerr, do *Berliner Zeitung,* que reservadamente se referira a *Baal* como "caos com possibilidades" — Brecht lhe enviara um exemplar da peça — , agora achava que *Tambores* revelava "talento óbvio, mas dificilmente será uma obra autônoma, apesar de seu frescor natural" — não tão autônoma quanto as peças de Toller, apenas uma espécie de Georg Kaiser. "Brecht deve continuar sendo uma esperança."[12]

Não importava quais fossem as críticas, Brecht chamara amplamente atenção e tornara-se uma celebridade. Sua súbita e espantosa fama nesse momento é bem ilustrada por uma anedota contada por Jhering. Felix Holländer, administrador geral e diretor artístico do Deutsches Theater de Reinhardt, telefonou-lhe um dia: "Sr. Jhering, precisa me conseguir Brecht, o único gênio vivo que conheço hoje em dia". Quando Brecht encontrou Holländer, este, sem sequer parar para cumprimentá-lo, disse: "Sr. Brecht, a partir de agora no Deutsches Theater as estréias de Brecht serão o que antes foram as de Hauptmann". E imediatamente aceitou suas primeiras peças: *Baal* e *Tambores.* Infelizmente, continua Jhering, durante os ensaios ocorreram, como era de se prever, algumas brigas tempestuosas entre Brecht e Holländer, por causa de *Tambores,* que Falckenberg estava dirigindo. Mais tarde, quando Holländer foi nomeado crítico do *Achtuhr Abendblatt,* tornou-se um dos mais devotados opositores de Brecht, perdendo apenas para Kerr.[13]

Não podia haver dúvida de que a apresentação de Munique, com a magnífica figura de Erwin Faber como Andreas Kragler, causara choque, espanto, admiração e inquietação. *Tambores na Noite* é um drama (Brecht o chamava de comédia) de *Heimkehrer* — uma peça sobre um soldado que volta para casa. Centenas de peças com esse tema seriam escritas depois de 1914, desde *A Transfiguração* e *Hinkemann,* de Toller, depois da Primeira Guerra Mundial até *Draussen vor der Tür (Lá Fora Diante da Porta),* de Wolfgang Borchert após a Segunda Guerra.

A peça de Brecht transcorre durante uma revolução — a rebelião de Spartacus em Berlim. O protagonista é o soldado Andreas Kragler, que chega da África, após quatro anos de ausência e considerado morto. Ao retornar a Berlim, descobre que sua noiva Anna Balicke foi, nesse meio tempo, prometida a um rico especulador e está grávida dele. Kragler, um magro espectro enfermiço, segue o casal e os pais de Anna até o Picadilly Bar, na cidade, onde será celebrado o noivado. Lá fora, os espartaquistas já pegaram em armas e o som do tiroteio pontua o drama lúgubre das relações pessoais. O tom de pesadelo se intensifica quando a figura espectral de Kragler aparece na festa deparando com a grosseria e brutalidade de Murk, o noivo de Anna, e o vulgar oportunismo e sangue-frio do pai dela. É assim que o noivo se dirige ao soldado: "O que deseja? Você não passa de um cadáver! Ora, você já está fedendo! [Tapa o nariz.] Quer ser canonizado só porque engoliu um pouco do sol africano? Eu também andei trabalhando. Trabalhei feito um escravo até meu sangue escorrer nas botas. Olhe as minhas mãos...". Cinicamente, ele se oferece para comprar as botas de Kragler. "Elas deviam ir para o museu militar. Ofereço-lhe quarenta marcos por elas."[14] E o pai de Anna acrescenta:

> "Ah, o sol estava quente, hein? Bom, isso é a África para você. Tudo está nos livros de geografia. Você foi um herói? Estará tudo escrito nos livros de história. Mas no livro do contador não há nada. Por isso o herói tem de voltar mais uma vez à África. E ponto final. Garçom, tire essa coisa daqui...".[15]

Kragler ergue Murk do chão, bem alto, e o empurra para fora da sala. "Anna, venha comigo", diz.

> "Ele queria comprar minhas botas... O gelo entrou na minha pele até ela ficar vermelha e rachar no sol. Minha mochila está vazia e não tenho um tostão. Quero você. Não sou bonito."[16]

Lá fora, os tiros ecoam, ao som da *Internacional*. Balicke, o pai, reage imediatamente:

> "Spartacus! São os seus amigos, Sr. Andreas Kragler! Seus companheiros sinistros. Seus camaradas. Estão bradando pelo bairro dos jornais, cheirando a incêndio e assassinato. Feras. Feras. Feras. Se alguém perguntar: por que feras? Vocês comem carne humana e devem ser esmagados".[17]

O garçom, benevolente, desaprova esse tipo de afronta. Respondendo a outro personagem, diz: "Que me importa isso? As estrelas são violentamente desviadas de seu curso quando a maldade deixa um ser humano frio".[18]

O que se segue é uma fantástica "cavalgada das valquírias", quando os vários personagens cambaleiam pelas ruas da cidade: Anna à procura de Kragler, que agora está fugindo. Desesperado, ele ouve os tiros e pergunta-se: "Quem sabe precisam de mim ali?". Mas não se aproxima. Em vez disso, entra aos tropeções num bar, com a prostituta Marie, e ouve o dono da taverna cantando a *Balada do Soldado Morto.*

O desespero de Kragler é intensificado pela bebida: "...Não há mais tempo para injustiça. O mundo está velho demais para que venham tempos melhores, o uísque é mais barato e todos os céus estão alugados, meus caros".[19] Mas, quando encontra Anna, ainda a deseja, "sua noiva, a puta". E não quer fazer parte dos espartaquistas: "Todo homem está melhor na sua própria pele... Eu sou um porco, e o porco está indo para casa... Amanhã de manhã o choro terá acabado, estarei deitado em minha cama

e reabastecerei a raça para que eu não morra. Não fiquem olhando tão romanticamente, seus sovinas... Assassinos... [Tambores] Covardes sanguinários..." E as orientações para o palco concluem: "Seu riso é sufocado; ele cambaleia, arremessa o tambor em direção à lua, que na verdade é um lampião, e tambor e lua caem no rio, que não tem água".[20]

Isso *era* um teatro diferente. Pode-se deduzir o quanto era diferente por um comentário de Alfred Kantorowicz, ao notar que em *Tambores* não há apóstrofes do tipo "Oh, Homem!", nem gritos horrorizados, nem apelos de auto-superação, nem desesperos loucos, nem conflitos entre pai e filho, nem fórmulas — nada exceto o mais cru realismo e realidade, nada de respostas animadoras ou realização de desejos.[21]

Nenhum outro drama de "volta para casa" falara como o de Brecht. Aquilo era, para ampliar a comparação de Kerr, o caos personificado. O caos tomando forma. Em *Tambores,* Brecht revela uma afinidade notável com *Wozzeck,* de Büchner, escrita quase cem anos antes. O personagem de Büchner, o soldado Wozzeck, como o Kragler de Brecht, reflete o patos sem esperança e o desespero do homem humilde privado do respeito por si mesmo e incapaz de expressão própria. Wozzeck é pobre, perturbado, insultado, mas possui uma sabedoria natural, instintiva e vigorosa. Wozzeck é o "herói golpeado", que não tem escolha: é submetido a investigações "científicas" pelo médico do Exército; um capitão dominado por clichês lhe prega sermões e não o compreende; enganado pela amante, é impelido a matá-la e (numa versão) a si mesmo. Ele é uma fatalidade social. Mas Andreas tem uma grande vantagem sobre Wozzeck. Ele tem uma escolha. E escolhe sobreviver. O mundo *em* e *de* revolução nada significa para ele. Não consegue transcender seu sonho pequeno-burguês. Andreas é a encarnação do caos e do desencanto que se seguiram ao colapso da revolução de 1918. Ele também é o caos de Brecht. Mas é um caos definido.

Podem-se sentir as afinidades entre Brecht e Büchner quando se ouve Wozzeck:

> "Sim, capitão, eu não tenho muita bondade... Veja, nós... o tipo comum... não temos bondade, tudo o que temos é natureza. Mas, se eu fosse um cavalheiro e tivesse um chapéu, um relógio e um monóculo, e se conse-

> guisse falar com classe e elegância, eu desejaria ser bom. Deve ser muito bonito ser bom, mas eu sou apenas um pobre-diabo".[22]

A linguagem vigorosa e rude de Büchner também está em Brecht, dominada e aperfeiçoada.

Ele já começara a "desromantizar" — isto é, a praticar aquele "afastamento" que se tornaria parte fundamental de sua teoria dramática. Os cenários da produção de Munique consistiam em anteparos que apenas sugeriam aposentos, atrás dos quais se via, "infantilizada", uma Berlim esboçada, com uma lua que brilhava de vez em quando. Na platéia, cartazes proclamavam ao público: TODO HOMEM ESTÁ MELHOR NA SUA PRÓPRIA PELE, e NÃO FIQUEM OLHANDO TÃO ROMANTICAMENTE.

A realização do espetáculo em Berlim causou muita preocupação e desprazer antecipados a Brecht. Ele não estava satisfeito com Otto Falckenberg; tinha um desejo secreto de assumir a direção. Ficou longe dos ensaios o máximo possível, pois sempre que aparecia havia ameaça de briga — como brincavam os berlinenses, nessas ocasiões ocorria um eriçar indevido de penas sensíveis. Finalmente, em 20 de dezembro de 1922, a peça estreou no Deutsches Theater. O elenco era composto de nomes notáveis, incluindo Alexander Granach, Blandine Ebinger, Paul Graetz e Heinrich George. Mas o resultado não agradou nem a Brecht nem a Jhering. De Munique, Brecht escreveu uma nota melancólica para seu amigo crítico:

> "Holländer arruinou *Tambores*. O homem tem um coração negro no peito. O bom Deus o julgará. Será bastante desagradável para ele. Mas eu tambem exercerei sobre ele meu julgamento — e isso será mais desagradável ainda".[23]

Graças à influência de Jhering, Brecht recebeu nesse mesmo ano o cobiçadíssimo prêmio Kleist, conferido ao jovem dramaturgo mais promissor da temporada.

Como ocorrera em relação a *Baal*, Brecht expressou muitas reservas ao republicar essa nova peça em suas obras completas, em 1954. Comentando sobre *Tambores*, disse:

> "Apenas a consideração de que a literatura pertence à história e de que esta não deve ser falsificada, não menos que o sentimento de que minhas atuais opiniões e capacidades de nada valeriam sem o reconhecimento de minhas opiniões e capacidades do passado — desde que tenha havido uma melhora — me impediu de elaborar um pequeno auto-de-fé. Além disso, suprimir não basta. O Falso deve ser retificado".[24]

Em função dessas reservas, Brecht fez uma série de mudanças em *Tambores*, com objetivo de dar-lhe um tom mais "positivo". O taberneiro Glubb ganhou um sobrinho — "um jovem operário que participa da rebelião de novembro e sucumbe". Porém, as alterações no texto, embora numerosas, não foram profundas ou amplas o suficiente para alterar sua essência. Ainda se trata de uma peça do início dos anos vinte. O próprio Brecht deu-se conta disso:

> "Aparentemente, naquela época minha compreensão não era bastante profunda para captar a gravidade da rebelião do inverno de 1918-1919, mas bastou apenas para entender a falta de seriedade por parte de meu indisciplinado herói, no que se refere a sua participação no movimento. Os proletários deram início à luta, mas Kragler foi o beneficiário. Eles não careciam de perdas pessoais para justificar sua rebelião. Kragler pôde ser indenizado. Estavam preparados para partilhar sua causa; mas Kragler sacrificou essa causa. Eram figuras trágicas, ele era a figura cômica. Não consegui mostrar a revolução ao espectador, exceto através dos olhos do 'herói' Kragler, e ele a via como algo romântico. A técnica do 'afastamento' ainda não estava sob meu controle".[24]

Um curioso, embora macabro, pós-escrito a *Tambores*, datado de 1919, é dado por Lion Feuchtwanger:

> "O manuscrito de *Spartacus* [como então era conhecida *Tambores na Noite*] sujeitou-me a uma experiência desagradável. Na primavera do ano [1919] estabeleceu-se em Munique um regime de sovietes. Tal situação durou muito pouco tempo, e logo a cidade foi tomada por guardas Brancos. As casas dos intelectuais foram revistadas. Soldados com pistolas em punho e granadas de mão invadiram minha casa e forçaram-me a abrir minha escrivaninha. A primeira coisa que caiu nas mãos deles foi o manuscrito de *Spartacus*. Naquela época as pessoas não eram tratadas com demasiada cerimônia em Munique; balas eram disparadas a torto e a direito, e o número de vítimas chegava às centenas. O manuscrito de *Spartacus* teria me colocado em má situação, caso entre os soldados não estivessem alguns estudantes de Düsseldorf. Eles haviam assistido a algumas peças minhas e lido alguns de meus livros, e assim entenderam que *Spartacus* não fora criada como material de propaganda revolucionária".[25]

V

Na Selva das Cidades

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre, en plein jour, raccroche le passant!

Cidade formigante, cidade plena de sonhos,
Onde o espectro, em pleno dia, desafia o passante!
BAUDELAIRE, *Os Sete Velhos*

In den Asphaltstädten bin ich daheim.

Sinto-me em casa nas cidades de asfalto.
BRECHT, *Do Pobre B.B.*

Mesmo que a produção berlinense de *Tambores* não tivesse sido o sucesso que Brecht esperava, ele ainda era o assunto da cidade. Sua mente ativa já estava ocupada com outros planos — filmes, adaptações e, naturalmente, novos poemas e peças. O projeto cinematográfico com Bronnen fora abandonado por Brecht, mas ele iniciou, sozinho, uma adaptação do famoso romance *Gösta Berling*, de Selma Lagerlöf, do qual completou apenas dois atos. Ainda esperava dirigir outra peça de Bronnen, *Verrat (Traição)*. A história também o atraía, e ele estava à procura de novo material para uma peça histórica. Pois em sua mente já nascera a intenção de "desmistificar" os heróis e o heroísmo tradicionais e de reabilitar figuras esquecidas e muitas vezes consideradas "não heróicas". Brecht sentia-se mais atraído por Roma do que pela Grécia; assim solicitou a Bronnen que lhe conseguisse material sobre Aníbal, que já fora tema de uma peça de Christian Grabbe.

Max Reinhardt pedira a Brecht que adaptasse essa peça para uma produção do Grosses Schauspielhaus, em Berlim. Seria mais um dos espetáculos "operísticos" e "monumentais" muito caros a Reinhardt, com uma gigantesca figura de Moloc ao fundo. Brecht estava muito esperançoso de que lhe confiariam a direção da peça. Os planos deram em nada, mas alguns esquetes fragmentados do tema de Aníbal tratado por Brecht lançam uma luz interessante sobre sua visão dessa figura histórica, bem como sobre seu método de ação. "Um dos mais notáveis homens da história", escreve ele a respeito do general cartaginês. "Conhecido de nós apenas através dos olhos de seus inimigos, os romanos (...). Creio que era da raça negra. Os historiadores não têm conhecimento de nenhum homem que tivesse um ódio tão grande de Roma. Mas esse homem, Aníbal, portou-se como qualquer operário comum." (Brecht sempre admirou a habilidade manual.) "No intervalo entre as batalhas, sua vida era devotada a experiências técnicas, que ele depois testava em combate (mais ou menos como Rockefeller, que, entre um negócio e outro, lida com petróleo)." Brecht também comenta a capacidade de Aníbal de "manter uma idéia popular diante de seu povo por trinta anos".[1] Esse é o início de seus interesses e reavaliações históricos, que viria a conservar até o fim da vida, quando escreveria um romance-crônica sobre Júlio César.

Os assuntos pessoais também ocupavam sua mente. Marianne Zoff esperava um filho seu, de modo que se casaram e estabeleceram-se numa modesta residência na Akademiestrasse, em Munique. O trio constituído por Caspar Neher, Bronnen e Brecht continuava elaborando projetos em estreita colaboração. Idéias e planos fervilhavam continuamente em suas cabeças.

Brecht estivera trabalhando em duas peças: *Im Dickicht der Städte (Na Selva das Cidades)*, de sua autoria, e a adaptação de *Eduardo II*, de Christopher Marlowe. *Tambores* e *Baal* já haviam sido contratadas e esperavam produção. *Eduardo II*, na qual Brecht trabalhara em colaboração com Lion Feuchtwanger, encontrava-se agora nas mãos de Heinz Lippmann, dramaturgo do Staatstheater de Berlim.

Nessa época, Munique estava apinhada de nazistas esperançosos e desordeiros, que preparavam um golpe. Os excessos antissemitas eram cada vez mais freqüentes e, embora Brecht não fosse judeu, não gostava do que estava acontecendo. Comentou com Bronnen sobre aquele tipo de “excremento” e as “cavalgadas de sinistros filhos da puta” de Hitler em cartas tão divertidas quanto obscenas, mas que Marianne achava tão “maravilhosas” que implorou a Bronnen que as guardasse, pois um dia esperava “ganhar muito dinheiro com elas”.[2]

E assim chegou o ano de 1923, com seus novos acontecimentos: o nascimento de Hanne e a perspectiva de *Selva* estrear em 9 de maio no Prinzregententheater, em Munique.[3]

“Querido Arnolt”, escreveu Brecht a seu amigo Bronnen, “na quarta-feira, a estréia de *Selva* (...). Você tem de vir sem falta.”[3] Bronnen, que então enfrentava problemas espirituais, não compareceu, talvez impedido por sentimentos menos nobres. A nova peça só obteve moderada aprovação. Erich Engel a dirigira; Caspar Neher criara o cenário; e Otto Wernicke e Erwin Faber haviam desempenhado os papéis principais, de Shlink e Garga respectivamente.

Anteriormente, a peça recebera os títulos *Im Dickicht (Na Selva)* ou *Garga,* e por fim foi rebatizada *Im Dickicht der Städte (Na Selva das Cidades).* É a primeira peça “americana” de Brecht, já que sua ação se passa em Chicago.

A Alemanha do pós-guerra fizera da América um fabuloso e visionário domínio, em parte calcado na realidade, mas no geral feito de fantasia. Naturalmente, a realidade fora a presença de tropas americanas na Europa, a ocupação do território alemão, o fracasso do sonho do presidente Wilson de um novo mundo e uma nova Europa, e, não menos importante, o fascínio sempre presente do dólar americano, visto como uma espécie de imagem radiante, num cenário cujo pano de fundo era o pesadelo da queda vertiginosa do marco. Havia também reminiscências do passado: o “sonho americano” trazido para a Europa por Walt Whitman; o Oeste americano e seus índios, celebrados por Fenimore Cooper e domesticados por Karl May; as grandes aventuras das pradarias, búfalos, caubóis e, não menos que isso, o atrativo das cidades americanas, com seus *Wolkenkratzer* (arranha-céus).

O próprio Brecht andara cantando a América:

Hallo, wir wollen mit Amerika sprechen...

Alô!, queremos falar com a América
Através das águas do Atlântico com as grandes cidades
da América. Alô!
Perguntamos a nós mesmos em que língua falaremos
Para sermos entendidos.
Mas agora temos cantores em comum
Que podem ser entendidos aqui e na América
E por toda parte no mundo...

The machines sing...[4]

Naqueles dias confusos e histéricos, quando a Alemanha era um país que se sentia cercado, como numa prisão, o apelo dos “espaços abertos” era complementado pela admiração que despertavam os arranha-céus, a fúria do pugilismo e os boxeadores, as corridas de bicicleta de seis dias, o jargão, o jazz e os *negro-spirituals* americanos. A Alemanha não era a única nação assaltada por essa invasão. Toda a Europa fora cativada. Acrescente-se também o “Terror” e o respeito inspirados pelas cavernosas, tortuosas e labirínticas cidades da América, com suas infinitas potencialidades de mistério, crime e aventura. Assim pareciam Nova York, Chicago e São Francisco aos olhos da Alemanha.

Que ambivalências as cidades continham em si mesmas! Será que de fato importava muito se se tratava de Chicago ou Londres, Nova York ou Berlim? A cidade era um símbolo. Desde a época dos românticos e da Revolução Industrial, essa ambigüidade de sentimentos — atração e repulsa — em relação à cidade se tornara evidente. Enquanto Wordsworth e Coleridge fugiam para Lake Country para escapar da cidade, Charles Lamb escrevia elogios a Londres. William Blake deplorava os seus “escuros moinhos satânicos”. A cidade era ao mesmo tempo um enorme hospital, um câncer[5] e um objeto de espantosa fascinação. Assim, Baudelaire, Verlaine e Rimbaud foram atraídos para sua amante, Paris, cujos horrores, prazeres e mistérios apenas refletiam as profundezas de horror e paixão de suas próprias almas; a Naná de Zola não é nada menos que aquela cortesã opulenta e pecadora, mas imperial — a própria Paris. Por outro lado Walt Whitman cantara as belezas e maravilhas de Manhattan e do Brooklyn; mas Frank Norris e Upton Sinclair, romancistas americanos mais recentes, tinham encarado de forma diferente as grandes cidades americanas. *A Selva*, de Sinclair, parecia uma encarnação de Chicago. Para os berlinenses, que não tinham uma bela Paris para louvar (Berlim era confessadamente feia), era natural sobrepor Walt Whitman a Upton Sinclair em imagens confusas, nas quais grupos raciais, nacionalidades e classes sociais misturavam-se e lutavam entre si, exploravam novos territórios, erguiam arranha-céus, formavam bandos de gângsteres, mas de modo geral gostavam da aventura e da expansão: enchiam armazéns e construíam ferrovias — portões abertos para a infinita terra virgem e suas possibilidades. A América significava tudo isso e também Charles Chaplin, muito dinheiro, comida, energia, e aquilo que os alemães invejavam: a América significava o futuro!

O que importava então uma pequena distorção, se tanta coisa era real? Brecht escreveu:

Ouvi dizer:
Ele fala da América,
E não entende nada sobre ela.
Ora, ele nem ao menos esteve lá!
Mas acreditem:
Eles me entendem muito bem quando falo da América.
A melhor coisa sobre a América é
Que nós a entendemos.[6]

Essa era a América que Brecht chamava "nossa familiar e inconfundível amiga de infância".[7]

Na Selva das Cidades é situada em Chicago, no ano de 1912.

> "Vocês estão observando", escreveu Brecht numa nota preliminar à peça, "a inexplicável luta de boxe entre dois homens e testemunhando a decadência de uma família que veio das savanas para a selva da cidade grande. Não quebrem a cabeça para saber os motivos dessa luta, mas concentrem-se nos interesses humanos envolvidos, julguem objetivamente o estilo dos antagonistas e fixem todo o seu interesse no final."[8]

Essa é uma das mais estranhas peças de Brecht, a que causa mais perplexidade. Superficialmente, lidamos com uma luta de boxe "metafísica", observada desapaixonadamente pelo espectador e por Brecht, e na qual, infelizmente, os riscos são altos: a vida e a fortuna dos dois lutadores e seus associados estão em jogo. Na verdade, não é Chicago que está envolvida, mas Berlim; e a chamada "luta de boxe" é realmente um drama de solidão e uma luta para atingir a comunicação, ainda que por meio do combate, num mundo que resiste à comunicação e é indiferente a ela. Os antagonistas principais nessa peça intrigante são um rico mas enfermiço malaio de meia-idade chamado Shlink, que vive do comércio de móveis velhos; e George Garga, homem jovem e pobre, que trabalha como funcionário na biblioteca de C. Mayne. Ocorre entre eles uma briga áspera pela "posse da alma". Shlink oferece-se para comprar a opinião de Garga a respeito de um livro; Garga recusa. Mesmo depois que Shlink usa todos os recursos de que dispõe para vencer Garga, este permanece irredutível. Embora Shlink entregue seu bem-sucedido negócio de móveis velhos a Garga, tornando-se pobre, e, com a ajuda de Verme e Babuíno, seus sócios do submundo, prostitua a irmã e a namorada de Garga, ele nada consegue. Garga, por sua vez, revida, envolvendo Shlink numa transação obscura que o levará à cadeia, humilha-o indo para a cadeia em seu lugar e depois o acusa de ter seduzido e estuprado as duas moças, assegurando-se assim de que Shlink será linchado. No final os dois oponentes encaram-se, enquanto uma multidão se aproxima rapidamente para linchar Shlink. Enfrentam-se "expostos" em sua "solidão". Shlink suicida-se e Garga, herdeiro do que restou, põe fogo na loja e parte para Nova York, para outra "selva", em busca de sua "liberdade".

não concordo

Quais os elementos que formam esse drama, e qual seu sentido? Basta mudar o local da cena — Chicago —, e o que temos é mais uma vez o caos da Alemanha e Berlim como sua "selva". Mas a verdadeira selva é a própria vida; a desintegração da família de Garga é a desintegração que Brecht já abordara em *Baal* e *Tambores na Noite*. Qual a natureza da "liberdade" defendida por Garga contra os incessantes ataques de Shlink? É seu desligamento pessoal, sua recusa a ser possuído; na verdade, sua recusa a participar. Não que não haja ligação ou atração. Na verdade, tanto em *Selva* como em *Baal*, o elemento homossexual é muito poderoso. Verlaine e Rimbaud estão presentes novamente.

Para Brecht, relacionamentos desse tipo parecem ter desta vez um fascínio especial. Em *Bargan Não se Importa*, um absorvente conto escrito no mesmo período, ele descreve a ruína de Bargan, vigarista muito hábil e extremamente bem-sucedido que não consegue resistir à atração e a uma ligação com o sócio degenerado, e por causa dele enfrenta a própria destruição e decadência.[9]

Assim, na peça de Brecht, Garga representa a sobrevivência e Shlink, a ligação, num mundo cuja única possibilidade jaz na solidão; e o contato é inatingível, mesmo numa luta. Garga só pode sobreviver como ser humano isolado; esta é a sua "liberdade". E o preço disso — aceito de boa vontade — é seu alheamento, tanto em relação a pessoas quanto em relação à propriedade. Ele é outro anarquista, numa sociedade anárquica. Na verdade, o combate em que Shlink e Garga estão empenhados é menos uma feroz luta de boxe do que uma fatal partida de xadrez, na qual os adversários jogam com peças humanas. Seres humanos são "coisas", "utensílios", usados conforme o desejo dos jogadores. Assim, Shlink corrompe Marie, irmã de Garga (que está apaixonada pelo malaio), bem como a namorada do inimigo, Jane; enquanto o próprio Garga, na batalha mortal contra Shlink, desempenha o papel do alcoviteiro. O caráter desumanizado e abstrato da arena de esportes reflete a desumanização do mundo exterior, assim como Brecht o via, bem como a desumanização de seus lutadores. O próprio conceito de "liberdade" é um conceito desumanizado, isolado. Pouco tem a ver com a família ou a comunidade.

Mas será atingível essa espécie de "liberdade"? Mesmo Garga sabe que não:

> "Não... não somos livres. Tudo começa com o café da manhã e com uma surra se você banca o idiota; as lágrimas da mãe salgam a comida dos filhos, seu suor lava as camisas deles, e você está seguro para sempre; e as raízes disso penetram fundo no seu coração. E, quando você vira adulto e quer fazer alguma coisa com sua própria pele e cabelo, então você é pago, iniciado, marcado, vendido por alto preço, e não tem nem mesmo a liberdade de dar com os burros n'água".[10]

Garga só tem desprezo pelo bom senso, pelo mundo do trabalho e seus membros em labuta. Mas onde encontrar a liberdade que é tolhida por tudo isso? Será Nova York a selva que satisfará essa busca? Brecht tinha em mente Rimbaud que partiu nessa aventura anárquica e perigosa para a África, para tornar-se comerciante de escravos.

Rimbaud escrevera:

> *"Je reviendrai, avec de membres de fer, le peau sombre, l'oeil furieux..."*,[11]

o que, na tradução de Brecht, se torna literalmente:

> "Irei até lá [Nova York] e voltarei com membros de ferro, pele escura e furor nos olhos".[12]

Rimbaud escrevera:

> *"Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes"*.[13]
> ("A batalha espiritual é tão brutal quanto a batalha dos homens.")

Em Brecht, Shlink diz a Garga, no final:

> "Você não entendeu coisa alguma. Queria o meu fim, mas eu queria a batalha; não a física, mas a espiritual".

E Garga responde:

> "Agora você vê que o espiritual não é nada. Não é importante ser o mais forte, mas o que vive. Não consigo vencer você. Posso apenas espezinhá-lo".[14]

Sabemos, a partir da poesia que fazia nessa época, que Brecht gostava de pensar em si mesmo como alguém desapaixonado e indiferente. Da mesma forma, imaginava que, ao olhar para a vida, assistia a uma atividade esportiva. Um de seus grandes objetos de admiração então era o campeão dos pesos médios Samson-Körner, cuja biografia planejava escrever e com quem foi muitas vezes fotografado. Garga é dado a freqüentes citações de Rimbaud, usando os açoites deste contra a sociedade contemporânea além de glorificações de primitivismo e selvageria. Para o título dessa peça, Brecht sem dúvida apelou para o romance de Upton Sinclair, *A Selva*, que também lhe seria muito útil no futuro.

Contudo, Brecht tinha uma grande dívida para com o romancista dinamarquês H.V. Jensen cuja obra *Hjulet (A Roda)*, publicada em 1905, causou nele profunda impressão. Jensen venerava a América como a encarnação recém-nascida de seu ideal teutônico místico; e via em Chicago, no Oeste, na indústria e na tecnologia americanas uma realização de *Edda*. Em *A Roda*, ele retrata outra luta "metafísica" ocorrida em Chicago, no começo do século, entre dois seres humanos inclinados à dominação pessoal, com um tom homossexual explícito. O estranho combate acontece entre um escritor, Winnifred Lee, e Joseph Evanston, pregador charlatão — um criminoso, mas dono de personalidade magnética — que declara abertamente seu amor por Lee e é, no final, assassinado por ele. Sua semelhança com os temas de *Bargan* e *Selva* não necessita de maior elaboração. A diferença reside na concepção de Chicago. Para Brecht, ela era a "selva"; para Jensen, uma "roda" que faz girar a indústria, o comércio, as máquinas, e cria riqueza.

Jensen descreve a "luta metafísica" entre os dois adversários:

> "E assim começou a batalha entre os dois homens — dois sistemas nervosos totalmente diferentes, uma batalha incansável que só podia acabar com a destruição de um dos combatentes, porque por um deles era levada cegamente e com toda a força do apetite elementar, e para o outro significava nada menos do que a própria vida".[15]

Bronnen sugere que certos elementos pessoais podem ter influenciado o tratamento dado por Brecht a Garga e Shlink. Estaria Brecht, pergunta ele, trazendo para o interior de *Selva* sua própria "embriologia, a história genealógica da família Brecht?"[16] Garga seria Brecht? E a linguagem de Shlink seria a fala soberana, animada, de Feucht Wanger?[17] Segundo Bronnen, o próprio Brecht esteve inclinado a dar interpretações distintas da peça em épocas diferentes. Brecht não estava habituado a ser testado, e, se sua "ação sem motivo" em *Selva* não oferecia chaves suficientes para o que pensava sobre o mundo em geral, então era uma pena.

A produção de Munique, em 19 de maio de 1923, dirigida por Erich Engel, com cenário de Caspar Neher, e a subseqüente, no Deutsches Theater em Berlim, em 29 de outubro de 1924, com Fritz Kortner no papel de Shlink, despertaram nos críticos sentimentos variados.

Herbert Jhering estava quase sozinho na sua aprovação sem reservas. Insistia em que Brecht agora dominava o "complexo dramático" de inter-relacionar entre si personagens vivas. "Garga vive unicamente através de Shlink, e Shlink através de Garga."[18] Ele criticava o gosto teatral de então, que só aprovava o convencional e filisteu e combatia o não-convencional e a originalidade.[19] De certa forma, punha o dedo no próprio nervo da peça, declarando que na realidade ela refletia o espírito da época, quando se erguiam linhas de combate não tanto no campo político, mas sim no campo cultural e moral. Nessa peça, afirmava, "seres humanos sugam uns aos outros como vampiros; nela, as boas ações destroem... e os charcos exsudam luz".[20]

Julius Bab mostrou-se mais reservado, mas não menos penetrante. Fora atingido sobretudo pelo efeito inesquecível das "selvas de pedra" da cidade, nas quais não se podia diferenciar ambientes internos de ruas, onde o céu e o ar pareciam pétreos, tudo "uma selva em que o homem é lobo do homem". E continuava: essa poderia ter sido uma grande peça. Pois "esse Brecht tem dentro de si o caos verdadeiro. Mas enquanto seus perigosos amigos o persuadirem de que o caos vale por si e constitui um objetivo em si, ele jamais dará à luz estrelas dançantes".[21]

Brecht conquistava o respeito e a admiração de seus contemporâneos de profissão, como revelam as ações de Fritz Kortner, então já reconhecido como ator de destaque. Ele recitara os poemas de Brecht publicamente, entre eles a sempre popular *Lenda do Soldado Morto*. Quando surgiu a oportunidade de participar de *Selva*, aceitou prontamente, recusando uma proposta muito lisonjeira de Max Reinhardt para atuar em *Santa Joana*, de Shaw. "Brecht", disse ele, "foi na ocasião insultado pela imprensa, exceto por Herbert Jhering. Ele me fascinava. Foi por minha livre e espontânea vontade, mais do que por senso de dever, que decidi ficar do lado dele. O trabalho com o diretor Engel e com o próprio poeta, que participava ativamente de todos os ensaios e que, após se reunir conosco, muitas vezes reescrevia cenas inteiras, me protegeu daquela presunção que acompanha o sucesso. Novos horizontes se abriam para mim."[22]

E agora, por fim, Brecht conseguiria uma apresentação de sua primeira peça, *Baal*. Mas não em Berlim. Esta não oferecia risco o bastante. Leipzig, sim. A estréia iminente de uma peça já notória da *bête-noire* do teatro alemão despertou excitação e tensão, não abrandadas pelos boatos de um possível escândalo público.

O público não ficaria desapontado.

Amigos, inimigos e neutros reuniram-se na noite de 8 de dezembro de 1923, no Altes Theater, em Leipzig. Depois que o ator Lothar Körner recitou uma das passagens mais comoventes da peça, o espetáculo foi subitamente interrompido, com alguém gritando: "Afinal, do que trata todo esse poema?" Mas no final houve uma ovação. Herbert Jhering exultou: "Leipzig atreveu-se a fazer, com recursos limitados, o que Berlim devia ter feito com triunfo".[23] Mas, por ordem do prefeito da cidade, a peça teve de ser retirada do repertório do teatro. Aparentemente, ele concordava com um crítico que chamara a peça de"banho de lama".[24]

Mas outras apresentações se seguiram, em Munique e depois em Berlim. A última delas no Deutsches Theater, em 14 de fevereiro de 1926, foi dirigida pelo próprio Brecht e por Oskar Homolka, que também fazia o papel de Baal. O dramaturgo Hanns Henny Jahn nos dá uma descrição vívida do que aconteceu em Berlim:

> "Em determinado momento — creio que depois da *Canção de Orge*: 'O mais doce lugar do mundo...' — irrompeu um tumulto. (...) Assobios, miados, gritos, aplausos. (...) A atriz jogou-se sobre o piano, bateu nas teclas com os pés e cantou: *'Allons enfants de la patrie!'* Pensei que o pânico explodiria na sala, mas tudo ficou só no barulho. De repente, um silêncio sepulcral, e uma voz nas galerias gritou: 'Vocês não estão realmente chocados! Estão fazendo isso só para...' seguido de um tapa num rosto. Aplausos. Mais aplausos. E a peça prosseguiu".[25]

Baal também foi apresentada em Viena. Que essa cidade junto ao Danúbio quisesse produzir essa peça foi sinal de que o mundo mudara. Viena era, e sempre fora, a cidade cultural mais conservadora da Europa. Mais espantoso ainda era o fato de que o mais destacado poeta da Áustria, Hugo von Hofmannsthal — o mais talentoso e imitado dentre os românticos —, estivesse disposto a escrever um prólogo para *Baal* e a produzir a peça.

Esse prólogo, *Das Theater des Neuen — eine Ankündigung* (*O teatro do novo — uma proclamação*), é uma obra fascinante. Utiliza os atores do elenco, falando em sua própria pessoa (entre eles Oskar Homolka), para discutir o significado de *Baal* para o teatro moderno. Quando um dos atores, espantado, pergunta se essa é uma peça histórica, por ser chamada *Baal*, e se será compreendida, Homolka responde:

> "Esse é o mito da existência, a configuração elementar de nosso Ser. Hoje em dia, o homem penetra em tudo, absorve tudo que está vivo, para finalmente voltar à terra. (...) O poeta que estamos apresentando hoje não fala. (...) Ele é o poeta de um tempo caótico. (...) Um visionário em busca de um objetivo".

Outro ator, Egon Friedell, acrescenta que nossa época deseja ser redimida de sua individualidade, aquela individualidade européia que vem "cavando sua própria sepultura".[26] Era isso que Brecht estava representando.

Tal é o tributo de Hofmannsthal a Brecht. Mas é também um tributo ao espírito empreendedor do próprio Hofmannsthal.

Quanto aos escândalos, podemos estar certos de que Brecht saboreou cada momento de tumulto ligado a suas peças. Ele conseguia até divertir-se às próprias custas. Uma de suas farsas mais breves tem o seguinte diálogo:

> JOVEM — Você... viu a peça chamada *Baal* no teatro?
> HOMEM — Vi, sim. É uma coisa imunda.
> JOVEM — Mas tem algo de poderoso.
> HOMEM — Bom, então é uma poderosa peça de imundície. E isso é pior do que uma peça fraca. Se um Homem tem talento para o animalesco, por acaso está desculpado? Simplesmente não pertence a uma peça dessas.
> PAI — Com esses dramaturgos modernos, a vida em família foi arrastada para a lama. E essa é a melhor coisa de que nós, alemães, podemos nos gabar![27]

VI

Eduardo II e o Culto do Heróico

O mundo está acabando. O que é um juramento?
Eu lhe darei a absolvição.
BRECHT, *Eduardo II*

O culto do heróico, popularizado no século XIX por Thomas Carlyle e sua "veneração do herói", nunca morrera na Alemanha, embora tivesse sido severamente deturpado. O "heróico" fora desacreditado nas figuras maculadas do imperador Guilherme II, general Von Hindenburg e os outros líderes militares, sem mencionar Ludendorff; embora aos olhos dos nacionalistas extremados sua glória continuasse intacta.

Mas, para os alemães em geral, havia uma necessidade urgente de substituições. O começo dos anos vinte do novo século engajava-se numa busca de personagens históricos que pudessem restaurar o brilho de heroísmo num presente um tanto desgastado. Os escritores voltavam-se para as figuras de Napoleão, Martinho Lutero, Maximiliano de Habsburg. Walter Hasenclever fez de Napoleão um arquiteto de uma pan-Europa; Fritz von Unruh transformou-o num herdeiro do Iluminismo; o dramaturgo Blume fez dele um pacifista. Franz Werfel transformou Maximiliano num governante brando e democrático de um México bárbaro; Hanns Johst glorificou Lutero como libertador alemão, às expensas de um anabatista insultado, Thomas Münzer, a quem chamava de cachorro sarnento. E, no seu teatro de Berlim, Max Reinhardt apresentava *Santa Joana*, de Shaw, dando vida a outra grande personagem histórica.

Brecht estava agora profundamente interessado no teatro histórico. Como já vimos, vinha trabalhando numa adaptação do tema de Aníbal, sem dúvida estimulado pelo ressurgimento do *Aníbal* de Grabbe, em 1918. Foi atraído também pelo drama dos elizabetanos, pois na estrutura e na linguagem eles pareciam aproximar-se mais daquilo que ele próprio andara buscando. Como dramaturgo do Kammerspiele de Munique, também foi responsável pela apresentação de pelo menos uma peça de Shakespeare. *Macbeth*, que então estava sendo cogitada, felizmente ficava além de suas capacidades naquele tempo, e ele foi sábio o bastante para voltar-se para outra coisa. Entusiasmou-se com a tragédia de Christopher Marlowe, *O Difícil Reinado e a Lamentável Morte de Eduardo II*. Lion Feuchtwanger ofereceu-se para ajudá-lo. No momento, esta era decerto uma aventura muito mais segura do que uma conhecida tragédia de Shakespeare.

Devia haver também outros motivos para a atração por Marlowe e sua peça. Tratava-se de mais um *poète maudit* — companhia adequada para os demais ídolos de Brecht, como Rimbaud e Villon — , um suspeito livre-pensador, se não heróico pelo menos boêmio. Possivelmente tocado pelo submundo e morto prematuramente. O tema da tragédia de Marlowe tinha também seus pontos de atração. Havia ali uma relação não natural entre um rei e um súdito, com um final trágico. O relacionamento do rei Eduardo e Piers Gaveston era comparável ao de Bargan e Croze, Garga e Shlink, Baal e Ekart.

Brecht sempre reagira contra a forma rígida ou "fechada" da peça clássica, com sua estrutura de atos, clímaxes e resoluções. A forma "aberta" da peça de crônica, com liberdade de movimento, descontinuidade, mudanças de cenário — em outras palavras, com um caráter "épico", como viria a chamá-lo — adequava-se às suas necessidades e estilo particulares.

Mais uma vez Brecht fugiu do burburinho de Munique, isolando-se na quietude de Augsburg. E voltou de lá trazendo a Feuchtwanger páginas de novos versos. Este fez críticas e correções muitas vezes transformando falas fluidas em falas "vacilantes". Mesmo assim, era algo audacioso para se apresentar, numa época em que diretores como Jessner e Berthold Viertel tinham obtido fama e sucesso — o primeiro com um *Ricardo III* estilizado; o segundo, com seu *Ricardo II* à maneira do russo Tairov e do Teatro Kamerny. Qualquer pessoa que se expusesse com uma adaptação arriscava-se ao tipo de reação que Feuchtwanger, bem-humorado, descreve:

Eu, por exemplo, às vezes faço
adaptações. Alguns as chamam de "apresentações livres" —
e isso é verdade. Pego material velho
e faço uma peça nova. E debaixo
do título coloco o nome do poeta morto,
alguém muito famoso, é claro, mas totalmente desconhecido,

e coloco antes do nome do poeta morto
as palavrinhas "à maneira de".
Então algumas pessoas dizem: "Ele é tão reverente".
Outras: "Ele não tem o menor respeito".
E o que é ruim no trabalho,
atribuem a mim,
e o que é bom atribuem ao poeta morto,
que, como vocês sabem, é muito famoso e totalmente desconhecido,
e sobre quem ninguém na verdade sabe
se é o autor ou quem sabe apenas o adaptador.[1]

Eduardo II, de Christopher Marlowe, foi escrito provavelmente por volta de 1592. É a mais bem-acabada peça do dramaturgo e, felizmente, também a mais bem preservada. Faz a crônica dos acontecimentos da vida do rei inglês de 1307 a 1330 — isto é, da época do retorno de seu amante Gaveston até sua morte. Descreve as infelizes guerras dos barões e outros senhores feudais, seculares e espirituais, seu ódio nunca mitigado pelo "camponês arrivista" Gaveston, o assassinato deste e, finalmente, a forçada abdicação do rei, sua tortura e perseguição nas mãos de Mortimer, amante da rainha, e depois seu assassinato na prisão. A peça termina com o banimento da rainha e a execução de Mortimer, por ordem do jovem rei Eduardo III.

Na tragédia de Marlowe, que gira inteiramente sobre a ligação funesta e fatal do rei e seu amante, o papel de Gaveston é intensificado pelas suas tendências "italianadas"; isto é, como os cavalheiros da época elizabetana as concebiam: corrupção e efeminação, deboche e encanto na voluptuosidade e máscaras italianas de sátiros dançando "com seus pés de bode uma dança rústica antiga". Para os nobres e altos dignitários da Igreja, ele é um "cogumelo noturno" de origem vulgar. O povo da Inglaterra como tal não aparece na peça — nem soldados nem camponeses nem cidadãos, exceto como participantes silenciosos, ou espectadores, ou vítimas das batalhas sanguinárias. Para Marlowe, eles não tinham real existência. Há tambores que soam apenas para anunciar a entrada de reis, lordes e cardeais. A peça, contudo, tem beleza. Suas caracterizações e ação têm precisão e ímpeto; a linguagem é rica. As cenas de prisão e assassinato do rei nunca foram igualadas — exceto por um único contemporâneo de Marlowe.

O que Brecht e Feuchtwanger fizeram com a peça de Marlowe lança uma luz interessante sobre os dois adaptadores. Em sua forma final, *Leben von Eduard des Zweiten von England (Vida de Eduardo II da Inglaterra)* é predominantemente um trabalho de Brecht. O ritmo é apressado, mais rápido, e a linguagem é mais tensa. Como esperado, os elementos políticos e sociais são enfatizados, o que não acontece no original. Cenas intercaladas introduzem a ralé de Londres, para que expresse sua amargura em relação ao rei e ao seu "puto". Uma típica balada de rua brechtiana lamenta o desperdício e a opressão praticados pelo rei e seu amante:

A puta de Eddy tem barba no peito,
Rezem por nós, rezem por nós.
Assim teve de cessar a guerra contra a Escócia,
Rezem por nós, ora pro nobis.

O nobre da Cornualha tem ouro no nariz,
Rezem por nós, rezem por nós,
Assim Pat não tem braço e O'Nelly não tem nariz,
Rezem por nós, etc.

Eddy está ocupado espiolhando sua "noiva",
Rezem por nós, etc.
E Johnny coaxa nos pântanos de Bannockbride,
Rezem por nós, etc.[2]

Em lugar da opulência de Marlowe, Brecht introduziu concisão e economia de linguagem e enredo, que lhe possibilitam apontar com precisão o caos moral da época, onde traição se sucede a traição, perjúrio se sucede a perjúrio, tudo nas mãos dos nobres, clérigos e reis. Os dois Mortimer de Marlowe, pai e filho, são unidos num só — um político idoso, erudito, cínico, filósofo, que, ao recomendar o banimento de Gaveston no

Parlamento, usa uma linguagem tipicamente brechtiana. Ele traça uma analogia com a Guerra de Tróia:

Mas não fosse a maioria dos acordos
Desumanos, e humano ouvido não interrompesse —
O que importaria que Helena fosse uma puta
Ou grande dama de honesta linhagem?
Tróia ainda estaria de pé, quatro vezes
Do tamanho de nossa própria Londres — Heitor não
Esquartejado, envergonhado, suas partes mutiladas,
E a cabeça antiga de Príamo não
Lançada aos cães;
E uma raça de guerreiros no auge de seu vigor
Não teria sido desfeita.
Quod erat demonstrandum. *Naturalmente,*
Então não teríamos a Ilíada.[3]

Apenas uma traição é tolerada — a que é cometida pelo humilde Baldock contra o rei. Baldock é erudito e pobre, e vacila diante da própria miséria. Brecht, com a linguagem da Bíblia em mente, modela a cena segundo outra traição mais espantosa:

A Bíblia nos ensina como deve ser feito:
Quando seus homens chegarem com corrente e algemas,
Direi ao rei: caro Soberano,
Tenha calma; aqui está um lenço.
E aquele a quem eu o der será o rei.[4]

E quando o rei encara seu traidor, Baldock soluça:

Minha mãe na Irlanda precisa de pão.
Senhor, perdoe-me.[5]

"As maquinações vicejam" em todos os terrenos, mas a ralé pobre é quem perde. A Igreja, não menos que a nobreza, torna-se parceira nesse drama de dupla negociação.

Aqui está o arcebispo de Winchester, falando com Mortimer: "A Igreja estava com aquele com quem Deus estava". "E com quem estava Deus?", indaga Mortimer. "Com ele, que foi vitorioso, Mortimer", é a resposta.[6]

O rei Eduardo de Brecht, ao contrário do da peça de Marlowe, já no fim da vida, na prisão, recorda suas próprias ações perversas, as exageradas extorsões que infligira aos pobres e o tratamento que dera à rainha.

Com palavras e num tom que lembram os corais sombrios de Brecht, o rei diz:

Louvai a falta, louvai a tortura,
Louvai a treva...[7]

Brecht dispensa as magníficas vastidões retóricas de Marlowe, suas alegorias fecundas, sua luxuriante linguagem. Ele emprega deliberadamente a crueza e um ritmo "vacilante" para espelhar o ritmo e a devastação da época. Inversões deliberadas na estrutura gramatical chocam o ouvido e prendem a atenção. Assim Gaveston descreve sua situação enquanto foge:

Desde que soaram os tambores, o charco afogando
Catapulta e cavalo, deve estar louca
A cabeça do filho de minha mãe. Não arquejeis! Todos estão
Agora afogados e liquidados? Único rumor agora
Suspenso entre céu e terra? Não correrei mais.[8]

No original:

Seit diese Trommeln waren, der Sumpf ersäufend
Katapult und Pferde, ist wohl verrückt
Meiner Mutter Sohn Kopf. Keuch nicht!...

Brecht dirigiu a peça, que foi apresentada na Kammerspiele de Munique em 18 de março de 1924, com Erwin Faber e Oskar Homolka nos papéis principais e com cenário de Caspar Neher. É de Bernhard Reich, que assumiu o posto de diretor geral do teatro no outono de 1923, o primeiro relato contemporâneo dos talentos de Brecht como diretor. Ele descreve a maneira calma mas enganosa de Brecht falar. "Ele fazia afirmações e organizava-as de maneira paradoxal." Mas era um homem determinado, que não aceitava objeções; segundo Reich, "ele as rejeitava". O "noviço" de 25 anos fazia exigências aos atores mais velhos e experientes que, para a época, eram "espantosas e inauditas". Coisas como atenção precisa aos mais ínfimos detalhes do ato de comer, beber, duelar, que os artistas tradicionais tratavam com arrogância, tornaram-se, sob a direção de Brecht, momentos de suma importância e evidência de grande habilidade. Os detalhes eram treinados por horas a fio, pois Brecht insistia em que a platéia entendesse o que acontecia no palco. De um modo bem peculiar, Brecht mudava os textos à luz da prática, às vezes para desespero dos atores que tinham de decorá-los.

> "À medida que o ensaio geral se aproximava, Brecht tornava-se cada vez mais ativo; da platéia, passava aos atores montes de folhas do novo texto. Se algum deles resmungava, Brecht o fitava com espanto franco e honesto, de modo que o outro rapidamente pegava o novo texto e se preparava para memorizá-lo."

Brecht insistia em cenários muito primitivos, simples. Apesar das diferenças, não pode haver dúvida de que aqueles que trabalhavam com ele o respeitavam, a ele e a seus métodos. Ali estava um verdadeiro homem de teatro. "Tiramos grande prazer dessa produção", continua Reich, "pois nela o sentimentalismo e a retórica tinham sido quase transcendidos."[9]

Esse procedimento meticuloso de Brecht viria a atrair nessa apresentação de *Eduardo II* e em outras subseqüentes, atores como Erwin Faber, Oskar Homolka, Agnes Straub, Werner Krauss, Ernst Deutsch, Heinrich George, Alexander Granach e Elisabeth Bergner.

Brecht já estava elaborando alguns elementos da teoria do "estranhamento" *(Verfremdung)*, ao menos na apresentação dessa peça. Assim, as dificuldades vividas por Eduardo na prisão foram acentuadas pelo modo como ele raspava a última migalha de comida de sua tigela de madeira, e como a cerca de tela larga que separava a platéia da prisão rangia cada vez que o rei roçava nela. O pano de fundo era composto por casas altas de Londres, com numerosas janelas que se abriam e mostravam o populacho cantando a balada ridicularizante contra o Rei e seu "puto", sugerindo, como comentou um escritor, "uma revolução iminente". Num certo momento, Brecht sentiu-se insatisfeito com a performance dos soldados e perguntou: "Como se portam os soldados?", ao que Karl Valentin, que estava presente, respondeu: "Eles sentem medo". Então Brecht fez cada soldado branquear o rosto obtendo assim, imediatamente, a atmosfera que estava buscando.[10]

Julius Bab reagiu desfavoravelmente a esse "estranhamento", comentando que, apesar do efeito de terror obtido, sentia que Brecht estava parado num desvio. "Brecht, o camelô de feira (...) com seu indicador invisível."[11]

Herbert Jhering captou uma intenção ainda mais importante do dramaturgo — a "des-heroificação" da realeza. Numa época em que o heroísmo se tornara questionável,

> "Brecht substituiu o conceito de grandeza pelo de *distância*. (...) E não reduzia o ser humano. Nem o atomizava. Ele 'removia-o'. (...) Essa apresentação em Munique foi o momento crítico do teatro clássico".[12]

Assim, Brecht convertera a tragédia de Marlowe em irônica desmistificação. Embora Munique lhe oferecesse, e às suas peças, produções nas quais Berlim não quisera se arriscar, a vida naquela cidade tornava-se insuportável. O casamento de Brecht revelara-se infeliz e estava prestes a desfazer-se. Os excessos dos nazistas em Munique eram cada vez mais freqüentes e virulentos. Nessa época, Brecht inventou o termo "Mahagonny". Este lhe ocorreu ao observar os cortejos de nazistas pequeno-burgueses, aquelas figuras de madeira com seus estandartes decorados e furados. Naquele verão de 1923, Mahagonny significava para ele a utopia dos filisteus, aquela situação cínica e estúpida de cafés que fermentavam, com anarquia e álcool, a mais perigosa poção de bruxas para a Europa. "Se Mahagonny vier, eu me vou", disse Brecht em despedida.[13] Bronnen, que relata esse episódio, também acrescenta que, dentro de si mesmo, ele, Bronnen, sentia uma forte atração por aquela espécie de infusão. Mais tarde, de fato, sucumbiria a ela.

Feuchtwanger e Arnold Zweig não estavam menos preocupados com a ameaça que se aproximava e advertiram Brecht. Bronnen e Brecht assistiram a um dos comícios de Hitler e ouviram o futuro Führer. Brecht comentou: "Ele tem as vantagens de um homem que conhece o teatro das galerias".[14]

Em novembro de 1923 o *putsch* fracassado da cervejaria foi temporariamente esmagado, e Hitler, condenado à prisão. Brecht tinha sido colocado na lista negra de Hitler, candidato à eliminação caso a contra-revolução tivesse sucesso.

Assim, Berlim parecia ser um local mais confortável para viver e trabalhar. Ele fora convidado pelo Deutsches Theater de Reinhardt para o cargo de co-dramaturgo, junto com Carl Zuckmayer. Em fins de 1924, instalou-se na cidade, na Spichernstrasse.

"Era preciso escalar cinco andares", escreveu Bernhard Reich, "e equilibrar-se numa escada perigosa, empurrar uma porta de ferro maciço e por fim atravessar um amplo corredor para chegar à mansarda de Brecht. Das grandes janelas podia-se avistar Berlim lá embaixo. Ele não perdia de vista esse oceano de telhados, enquanto planejava conquistar a capital." Pois Brecht se via como uma espécie de capitão de um bando de almas fiéis que ganhariam seguidores e crentes de toda parte do país.[15]

Brecht já trabalhava numa nova comédia, *Mann ist Mann (Homem é Homem).* A comédia era o seu meio de comunicação. Ele não fora à escola de Karl Valentin em vão. Tinha esperança de que agora, à luz de sua crescente reputação, vários esquetes cômicos que vinha compondo desde 1919 também chegassem aos palcos. Essas farsas curtas, à maneira da *sotie* francesa ou dos *fabliaux* dramatizados, eram apresentações de *music hall,* cheias de palhaçadas e humor acre e de um caráter folclórico. A mais divertida delas é *Die Kleinbürgerhochzeit (O Casamento Pequeno-Burguês),* satírica reprodução de uma festa de casamento em que a dissolução dos bons sentimentos dos convidados corre paralelamente ao desabamento gradual dos novos móveis que o noivo construíra pessoalmente. O pai é um chato sem remédio, a noiva já está grávida, um convidado do casamento flerta com ela, o casal briga, a luz se apaga e, no escuro, ouve-se a última peça de mobília desabando.[16]

Uma peça mais sutil — e também mais tipicamente brechtiana — é *Lux in Tenebris.* A ação se passa na zona de meretrício, provavelmente aquela que Brecht conhecia de seus dias de ginásio. O personagem principal é Paduk, um cafetão, que instala bem diante de um bordel uma barraca para exposições "educativas", onde apresenta — por um determinado preço, naturalmente — os efeitos horrendos da doença venérea. Seu cartaz diz: QUE HAJA LUZ! QUE AS PESSOAS SEJAM ILUMINADAS! Paduk também dá conferências para numerosos clientes, entre eles um capelão acompanhado de 73 membros de sua congregação. Obviamente, a madame do bordel, *Frau* Rogge, fica indignada com a competição, sobretudo porque Paduk fora um de seus clientes e tinha sido expulso da casa dela. Num discurso convincente, ela persuade seu concorrente de que seria mais interessante para ele juntar-se a ela, pois os clientes da barraca aparecem apenas uma vez, enquanto os dela... E diz mais: se o bordel fechar, o que acontecerá com o empreendimento dele? Paduk, diante do irrefutável argumento econômico, capitula.

As outras farsas curtas de Brecht também são divertidas: *O Mendigo, ou o Cachorro Morto, Ele Expulsa um Dêmonio* e *A Pescaria,* sendo as duas últimas um tanto obscenas.[17]

Bernhard Reich que preparava *Camille,* de Alexandre Dumas, para o teatro (Elisabeth Bergner representaria Marguerite), sentiu-se em apuros com o final excessivamente sentimental da peça e procurou ajuda de Brecht. Este reescreveria o último ato. Com seu jeito típico, ele desmascarou o romantismo burguês da cena de morte: Marguerite não morreria com a abençoada certeza de ser amada, mas sim desconsolada e desgraçadamente decepcionada. Chocada com essa ameaça à bilheteria, Bergner rejeitou a nova versão.[18]

Mas o que mais ocupava Brecht era a criação de *Homem é Homem.* De maneira característica, ele vivia compartilhando seus projetos e idéias com amigos. Reich recorda que, depois de ler para ele alguns esboços da peça, Brecht indagou: "Será que essa comédia vai atrair o público?", e Reich respondeu: "Não". Brecht decidiu então fazer algumas mudanças para atender mais (como ele pensava) ao gosto popular, e poucos dias depois mostrou o texto a Reich. Para divertimento de ambos, o resultado final não continha alterações significativas. "Rimos muito", conta Reich, "por causa do fracasso de Brecht ao tentar fazer concessões. Ele só conseguia escrever como tinha de escrever."[19]

VII

A Rendição da Identidade: *Homem é Homem*

GUILLEMIN — *E em que você está trabalhando agora?*
BRECHT — *Numa comédia chamada* Homem é Homem. *Trata da destruição e da remontagem de um ser humano em outro, por um motivo especial.*

Entrevista com Bernard Guillemin,
em Die Literarische Welt, *30 de julho de 1926*

O que "o homem fez do homem" tem sido tema literário desde tempos imemoriais, e Robert Burns, com "Um homem — e um homem por isso", cantou seu refrão revolucionário pelo mundo todo. Brecht preocupa-se testando "o que o homem faz do homem" e "o que se pode fazer com o homem" na sociedade e na época atuais. Demorará um tempo antes que finalmente ele se volte para o tema de "o que o homem *deveria* fazer com o homem".

Ele vinha pensando na questão sobre as possibilidades de transformação do homem, como tema para uma peça, desde 1921. Então, já antecipava a figura futura de Galy Gay, que aparece primeiramente com o nome "Galgei":

> "O tema de 'Galgei' tem alguma coisa de bárbaro. É um retrato de um naco de carne... que, por lhe faltar um centro, suporta toda sorte de mudanças, assim como a água flui em todo tipo de vaso. O triunfo bárbaro e despudorado de uma vida sem sentido, que cresce selvagemente em todas as direções, aproveita-se de todos os formatos, não sofre de nenhuma espécie de reserva. Aqui vive a peste que desejou continuar vivendo como um porco. A questão é: ele estará realmente vivo? A resposta: ele está sendo vivido".[1]

Além da América exótica, a Índia de Rudyard Kipling também serviu como ímã para a imaginação ativa dos alemães. Uma estranha fantasia, formada com trechos das *Baladas da Caserna* e dos brilhantes contos e romances, temperada com algum conhecimento a respeito do imperialismo britânico e filtrada por uma imaginação generosa, que pouca importância dava à exatidão, produziu uma nova "terra do nunca". Esse é o pano de fundo de *Homem é Homem,* de Brecht.

O cenário é Kilkoa, na Índia. Galy Gay, um pobre estivador irlandês, sai certo dia para comprar peixe para si e sua esposa. No caminho fica amigo de três soldados rasos britânicos, que, tendo perdido seu quarto companheiro, precisam encontrar um substituto para ele a qualquer preço. Pois seu camarada, chamado Jip, com quem haviam tentado entrar num pagode, perdera na aventura parte de seu cabelo e não podia ser visto, sob o risco de ser acusado do crime. O infeliz Jip, deixado para trás, é apanhado pelo bonzo do pagode e "convertido" por este num "deus", para enganar os verdadeiros crentes. Ao mesmo tempo, ocorre um processo curioso e fascinante para converter Galy Gay em Jip, processo ao qual ele se submete de boa vontade, antecipando um lucro, ainda que tendo de renegar a própria esposa. Para obrigá-lo a ligar-se a eles, seus companheiros armam uma armadilha: convencem-no a vender um elefante falso (feito de materiais do Exército), acusam-no do logro, condenam-no a uma execução simulada e levam-no ao ponto em que, tendo negado seu passado e seu nome, ele chega a pronunciar uma oração fúnebre sobre o cadáver presumido do seu antigo eu. Tão absoluta é a transformação de Galy Gay no soldado Jip que ele se torna uma eficiente máquina de combate e conquista sozinho a fortaleza de El Dschur. Quando por fim o verdadeiro Jip retorna, não o reconhecem e ele se transforma em Galy Gay!

O que Brecht pretendeu com essa peça seria uma espécie de reação anti-romântica à "transformação" expressionista — a grande transfiguração do homem em Homem? Não sabemos. Mas é fato digno de nota que, pela primeira vez nos textos de Brecht, o elemento de *mudança* começa a ter um papel. O homem *é* mutável. Infelizmente, sua mutabilidade é negativa. Galy não passa de um material maleável nas mãos de forças externas, que fazem com ele o que bem entendem. Antes, Brecht pedira que nos recostássemos na poltrona (preferivelmente com um charuto na boca) e observássemos, como numa luta romana ou de boxe, o fútil conflito de seres humanos e sua busca de contato num mundo informe e inútil, um caos imutável. Mas agora ele nos pede (ainda com um charuto) que examinemos a figura de um homem (Galy Gay) que se permite ser transformado em qualquer coisa que a sociedade deseje. Embora em outras peças ele já tenha sugerido a interação de forças (por exemplo, o "sentido de pagamento" com que Shlink tenta prender Garga a si mesmo é óbvio), as forças sociais que agem sobre Galy Gay em *Homem é Homem* definem-se mais claramente. Martin Esslin está certo ao mostrar que isso representa uma transição de Brecht, do antigo "niilismo anárquico" para uma forma experimental de "consciência social e didatismo".[2]

Essa consciência é limitada; a descrição de "mudança" é unilateral; e a compreensão que Brecht tem do contexto social em que a mudança acontece é estreita. Esse é seu estágio de transição.

Pela primeira vez, também, Brecht se dirige à platéia diretamente, falando em seu próprio nome. A proprietária da cantina, Viúva Begbick, adianta-se e anuncia o tema da peça aos espectadores.

Herr Bertolt Brecht behauptet: Mann ist Mann.
Und das ist etwas, was jeder behaupten Kann.

"O sr. Bertolt Brecht", diz ela, "afirma que Homem é Homem. E isso é algo que todos podem afirmar." O que o sr. Brecht está provando é que se pode fazer tudo o que se quiser com um Homem. Esta noite mostrará como se pode reconstruir um homem como um automóvel. Mais que isso: pode-se até transformá-lo num carniceiro. Mas não apenas Galy Gay é mutável; tudo neste mundo é, o chão onde nós pisamos, e o homem, naturalmente, também.[3]

Se Galy Gay é exibido como objeto passivo da mudança, a Viúva Begbick é o analista filosófico e advogado da mutabilidade. Ela pode não se dar conta (ao contrário, obviamente, do sr. Brecht) de que dá voz aos sentimentos de um antigo filósofo grego, Heráclito de Éfeso, quando ele dizia:

"Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio, porque águas novas estão sempre correndo sobre você".[4]

A canção de mutabilidade cantada por ela afirma que

Não importa quantas vezes você olhe o rio,
Fluindo preguiçoso, nunca verá as mesmas águas,
Nenhuma gota jamais retorna para fluir de novo,
Nenhuma gota retorna à sua fonte,[5]

e sabiamente aconselha que "não nos agarremos à onda que quebra aos nossos pés", pois águas novas se quebrarão contra eles enquanto estivermos parados na torrente.[6] Pois ela é um dos apóstolos de sobrevivência de Brecht, com sua amarga lição: Mude! O seu homem morreu, mas mesmo com isso ela não deixou de progredir. Pois o homem é como uma máquina: pode ser desmontado e juntado novamente. Ele é um objeto numa linha de montagem.

O sr. Brecht, dissera ela anteriormente, prevenira de que a vida na Terra é coisa perigosa. E a posse mais perigosa é a "individualidade". Galy Gay será enterrado como o último dos indivíduos. Até pronunciará a sentença de morte de sua própria individualidade — e o que realmente importa isso? "Troque o Sim pelo Não, a diferença não é tão grande."[7] Pois o homem em qualquer forma é uma "coisa usável"... "um eu ou outro eu" ... é uma questão de cara ou coroa. Especialmente se, como ele diz, se sente mais confortável na sua "nova carne".

Há um episódio secundário, no qual o sargento Fairchild, apelidado Bloody Five (por ter matado a sangue-frio, deliberadamente, cinco hindus), está tão profundamente ligado à sua própria personalidade, que se alterna entre fortes acessos de crueldade e igualmente fortes ataques de sensualidade, que, para preservá-la intacta, ele se castra. Mais uma vez, a personalidade é um bem perigoso! Galy Gay grita para ele: "Não faça nada pelo bem de seu nome! Um nome é coisa incerta — não se pode construir sobre ele". Depois da mutilação, Galy Gay reflete: "Sorte minha. Agora vejo a que a teimosia pode levar a gente, que droga de confusão pode acontecer com um homem sempre insatisfeito consigo mesmo e que faz tanto alarde com um simples nome".[8] Na opinião de Uria, um dos demais soldados, a capacidade de mutação de Galy prova sua vitalidade. E Galy apóia esse ponto de vista quando comenta, no final: "Eu teria sido mais feliz se me tivessem batizado Ninguém em vez de Galy Gay".[9]

Assim, Brecht previra a alienação do homem-feito-a-máquina e do conformismo social. O desejo de ser metamorfoseado numa não-entidade desperta nele, desta vez, um misto de admiração e desprezo. Como é maravilhoso o homem! Jogue-o num lago, diz Brecht, e ele criará membranas entre os dedos.[10] Pois esse fenômeno de transmutação que acaba de acontecer, ensina o soldado Jesse à Viúva Begbick, é "histórico". A tecnologia tomou as rédeas, diz ele. "No banco do torno ou na esteira transportadora, o grande homem e o homem pequeno são todos iguais, quando encarados do ponto de vista do tamanho." E conclui que a ciência moderna provou que tudo é relativo. "Mesa, banco, água, calçadeira... Você, Viúva Begbick, e eu somos relativos."[11]

Quanto à "reconstrução" do homem, que instrumento pode ser mais eficiente do que o Exército? Galy Gay é "natural" como uma eficiente máquina de guerra. Por acaso importa em que guerra se combate, e contra quem?

> "Quando eles precisam de algodão, é o Tibete; e quando precisam de lã, é Pamir... Ainda não nos disseram que país devemos invadir. Mas se parece cada vez mais com o Tibete."[12]

Esta é a Índia de Brecht, vista com os óculos de Kipling. Tommy Atkins, Fuzzy Wuzzy, Danny Deever foram transformados em Uria, Jip, Polly e Jesse. Como a soldadesca de Kipling, cantam louvores ao grogue na cantina da Viúva Begbick, onde se pode beber "por vinte anos", de "Cingapura a Cooch Behar". Também com Kipling, Brecht aprendeu a prevenir os soldados britânicos sobre o risco de serem apanhados roubando, aconselhando-os a agir aos pares quando, como dizia Kipling, estivessem "namorando um dourado deus de Burma", com seus olhos de pedras preciosas.

O romancista Alfred Döblin, amigo de Brecht, forneceu outro incidente para essa peça. O romance *Die drei Sprünge des Wang-lun (Os Três Saltos de Wang-lun)* foi publicado em 1915.

Conta a história de Wang-lun, da província de Hai-ling, filho de um pescador que, de vigarista e ladrão, se transforma em líder de um movimento de massas para libertar pacificamente a sociedade chinesa, mas no final é derrotado e tomba sob ataque do inimigo.

Um episódio inicial do livro narra como Wang-lun entrou num templo do deus dos músicos, para roubar as contribuições dos fiéis, escondidas dentro da estátua do próprio deus.

> "Mas quando ele tentava descer do tamborete, sentiu que alguém o segurava pela trança, e que esta, tão lindamente encaracolada, estava firmemente presa ao teto e à parede do templo. Tateando com a mão esquerda livre para cima, para baixo e atrás de si, sentiu na pele uma massa grossa, parecida com breu. Com dificuldade, libertou a mão... Dolorosamente, e perdendo grande quantidade de cabelo, arrancou a trança daquela substância grudenta e suja. Amaldiçoando brandamente o bonzo, esgueirou-se até a rua."[13]

Uma perda de cabelo similar prova ser a anulação do soldado britânico Jip e o começo da transfiguração de Galy Gay em Jip.

Os anacronismos e inconsistências intencionais são abundantes na peça de Brecht. Mas importa realmente que a rainha Vitória ainda esteja viva em 1925 e que os devotos chineses se transfiram para templos tibetanos? Délhi, Kilkoa, Berlim, Nova York... qual a diferença? Essa é a fábula da mutabilidade do homem na era da máquina. O leitor atual pode elaborar suas próprias notas de rodapé, sejam quais forem os mecanismos de mudança: o computador, a propaganda "subliminar" ou outras pressões e tentações. Que o homem também pode ser transformado num animal — como ocorre com Galy Gay — é fato que não necessita ser comentado a essa altura da história. Quando Galy Gay grita: "Jesse, Uria, Polly, a batalha está começando e já sinto que quero enterrar meus dentes no pescoço do inimigo",[14] apenas sentimos um calafrio. Se desejarmos algo menos sinistro, basta lembrar as transformações de Charlie Chaplin em *Tempos Modernos.*

Junto com *Homem é Homem,* e como uma espécie de entreato a ser representado "durante o intervalo no saguão do teatro", Brecht compôs *Bebê Elefante* — uma farsa de caráter quase surrealista, e sem dúvida com influências de Karl Valentin e da comédia popular bávara. Os críticos viram nela traços de Pirandello,[15] e psicanalistas diletantes detectaram reflexos do subconsciente de Brecht.[16]

O interlúdio expressa uma das recomendações brechtianas favoritas para um bom teatro, isto é, fumar, beber e apostar durante o espetáculo — em outras palavras, atividades próprias da cervejaria e do estádio de esportes. Intercâmbios ocorrem entre a platéia (no intervalo, os espectadores são soldados) e os atores que personificam a mãe do bebê elefante, o bebê elefante, a lua e a bananeira. O bebê elefante é acusado de assassinar a própria mãe. Galy Gay, o jovem elefante, afirma que quebrou um jarro de leite numa rocha, não na cabeça da mãe. Essa grotesca brincadeira barulhenta, de vez em quando interrompida pela soldadesca desordeira, prossegue para provar o assassinato, compelindo o filhote a puxar a mãe para fora de um círculo de giz, como evidência de que ele não é seu filho. (Aqui, Brecht antecipa sua peça futura, *O Círculo de Giz Caucasiano.*) Tudo acaba numa canção, com Galy Gay desafiando um soldado para uma luta de boxe:

Oh, como era divertida Uganda
Sete centavos uma cadeira na varanda,
E, ah, o jogo de pôquer com o bom velho Tigre...[17]

Na verdade, a farsa é uma manifestação embrionária do princípio do “estranhamento”, com o emprego de estranhos como objeto e observadores juízes “desinteressados” dos procedimentos.

Voltando a *Homem é Homem:* transicional como é a peça na história de Brecht, ela marca um passo importante e necessário na sua evolução. O “eu”, muito celebrado desde o tempo dos românticos até a época de Walt Whitman e os expressionistas, está morto. Personalidade e individualidade tornaram-se ficções. Mas o “coletivo” é tão fraudulento quanto o “individual”, pois engana tanto os atores quanto aqueles sobre os quais se atua. Os soldados companheiros de Galy não são diferentes do próprio Galy. O Exército imperialista é também um coletivo — um coletivo de destruição. Há um patos apavorante na derradeira recusa de Galy Gay em olhar para dentro do caixão, onde presumivelmente jaz

seu próprio corpo. *A fortiori,* como podem outros homens, mais bem instruídos e informados, suportar olhar-se a si mesmos, nos seus próprios caixões mentais e morais?

Mas em *Homem é Homem* encontramos o elemento de mudança. Baal, Kragler, Garga, nenhum deles passou por mudanças significativas. Galy Gay, sim. Embora as mudanças exemplifiquem o “heroísmo” não heróico de nossa época, porque são desapaixonadas, falsas, oportunistas, ainda assim refletem em Brecht a verdadeira imagem da sociedade burguesa (até a camada inferior, os operários) cujos membros não têm rosto nem nome — são meras “carteiras de identidade”, que podem ser até trocadas entre si. Galy não despossui apenas a si mesmo, mas a tudo e todos a seu redor.

A primeira apresentação de *Homem é Homem* ocorreu no Landestheater, em Darmstadt, em 26 de setembro de 1926, sob a direção de Jakob Geis e com cenários de Caspar Neher. Não foi um sucesso. O crítico Bernhard Diebold viu no título da peça um slogan bolchevique, e nela uma confusão entre comédia e patos, com muito pouco de realmente moderno numa obra desse “dramaturgo tão moderno”.[18]

Lion Feuchtwanger escreveu uma crítica fervorosamente apreciativa em *Die Weltbühne,* apontando a maestria com que a obra lidava com a improbabilidade e a maravilhosa “lógica interna” da transformação de Galy Gay. Ele ficou especialmente entusiasmado com a oração fúnebre proferida sobre o cadáver de Galy Gay pelo próprio Galy, e não conseguia se lembrar de “outra cena escrita por um contemporâneo que pudesse sequer aproximar-se dessa em grandeza de invenção grotescamente trágica e em concepção fundamental”.[19]

Herbert Jhering comentou que nessa peça Brecht era o primeiro dramaturgo alemão “que nem celebra o mecanismo da máquina nem o ataca, mas o toma como coisa certa, e assim o transcende”.[20]

Com *Homem é Homem,* já nos encontramos na estrada que leva ao novo teatro brechtiano. As partes líricas estão nitidamente separadas da trama principal — uma espécie de “cesura na regularidade da ação principal”.[21] O uso de títulos intermediários; o “estranhamento” produzido na platéia quando ela observa a venda de um elefante de brinquedo ("estranhando" ao ver tal coisa como um paralelo de tantos "negócios" realizados no mundo externo); e os choques que, sem dúvida, a transformação de Galy Gay produzem — essas são as preliminares do teatro "épico".

VIII

Em Busca da Identidade: O Caminho para o Teatro Épico

Quando, anos atrás, estudava os acontecimentos na bolsa
de trigo de Chicago
Subitamente entendi como se administrava o trigo
do mundo.
Mas, ao mesmo tempo, não consegui entender — e lar-
guei o livro,
E vi de imediato:
Você topou com alguma coisa ruim...

Não havia amargura em mim, nem fiquei aterrorizado
Pela injustiça — apenas pensei e pensei
Não é esse o jeito. Não, não o jeito como eles *o es-*
tão fazendo...

Essas pessoas, eu vi, viviam do mal
Que causam a outros, em vez do bem.
A situação só pode continuar a existir
Através do crime; ruim para a maioria dos seres humanos.
Assim toda a conquista de razão,
Invenção e descoberta
Tem de levar a uma miséria ainda maior.

Tais e outros ainda eram meus pensamentos nessa hora,
Muito longe de ira ou lamentação,
Quando larguei o livro que descrevia
O mercado do trigo e as bolsas de Chicago...
Grande dor e descontentamento armazenavam-se pa-
ra mim.

BRECHT, *Quando Há Anos*

Para a Alemanha, como para Brecht, os anos entre 1923 e 1930 seriam ao mesmo tempo cruciais e instrutivos. Política e economicamente, o país entrava num período de "equilíbrio" externo. O marco estava estabilizado, as tensões internacionais pareciam razoavelmente reduzidas com a assinatura de vários acordos, como os Tratados de Locarno; e a preeminente influência econômica e política do capital americano parecia indiscutível. A crise devida às reparações de guerra estava momentaneamente superada e a ameaça de guerra civil desaparecera. Estas haviam sido realidades ameaçadoras quando o marco continuou a cair e os franceses marchavam para o Ruhr; enquanto a sabotagem, os embates sangrentos, o separatismo bávaro e a agitação contra o que era chamado de "República Judaica de Weimar" ameaçavam com outra convulsão.[1] O golpe de "Nove de Novembro", em 1923, por parte de Hitler e seus seguidores, falhara. Agora parecia que os maus anos tinham acabado — anos de desemprego, fome e subsídio do governo durante o qual, como comentou um cínico, o único trabalho que exigia serão era aquele feito pelas gráficas do governo, fabricando papel-moeda. A especulação e a inflação, contudo, enquanto empobreciam as massas do povo revelam-se uma bênção do céu para empreendimentos como os de Hugo Stinnes, que conseguiu construir "a mais espetacular fortuna e o mais espantoso truste na Alemanha pós-guerra. Começando com ferro e aço, ele expandiu suas atividades para os ramos de navegação, transportes, madeira, hotelaria, papel, jornais e política".[2]

A catástrofe econômica e social que parecia iminente foi evitada pela afortunada intervenção do capital americano, que, com o Plano Dawes, de 1924, e o Plano Young, de 1929, procurou resolver o caso das reparações de guerra e com empréstimos altíssimos conseguiu erguer o país decadente, de modo que em breve ele se refez, tornando-se um dos gigantes industriais do mundo. Quem, nos anos anteriores a 1933, não estava familiarizado com os nomes e o poder de Siemens, Hapag, Vereinigte Stahlwerke ou IG Farben?

Mas essa boa sorte não estava destinada ao povo em geral, cada vez mais empobrecido e sem trabalho. O cenário político continuava confuso. Os partidos de esquerda se dividiram devido à ruptura entre Trotsky e Stálin na União Soviética, com repercussões no movimento comunista alemão. Em 1925, o presidente Friedrich Ebert morreu e foi sucedido pelo general Von Hindenburg. Algum tempo antes disso, Adolf Hitler deixara o relativo conforto de sua cela em Landsberg e voltara à atividade política. Assistido por Gregor Strasser, o general Von Epp e Josef Goebbels, prosseguiu no estabelecimento do Partido Nacional Socialista. Suas primeiras aventuras políticas foram insignificantes. Nas eleições de 1928, o novo partido obteve apenas 800 mil votos. Outras facções da extrema direita — o Partido Nacional, a Liga Pan-Germânica de Alfred Hugenberg e o *Stahlhelm* de Franz Seldte — estavam em processo de consolidação de sua posição anti-Weimar, lançando gritos sanguinários contra os planos Dawes e Young e o Tratado de Versalhes. Mas, apesar de dissensões internas, tanto socialistas quanto comunistas tiveram ganhos significativos em 1928 e contaram com cerca de quarenta por cento dos votos totais do país.

Na arte e na literatura, os dias juvenis e loucos do expressionismo, com seu humanitarismo cósmico, tinham passado. Um novo realismo que nada queria de Dada ou do extático "Oh, Homem" do expressionismo, tomava as rédeas agora. O novo movimento chamava-se Neue Sachlichkeit (Novo Objetivismo). Sua meta era a apresentação do presente histórico; seu modo de expressão, o documento; e sua divindade protetora, a América. As palavras-chaves eram eficiência taylorista, behaviorismo watsoniano, funcionalismo, jazz, maquinaria e tecnologia, *boom,* Lindbergh e, acima de tudo, pragmatismo americano.

> "Nós nos inclinávamos para a América", escreveu Hans A. Joachim. "A América representava a 'boa idéia'; era a terra do futuro. Estava de bem consigo mesma, e estivera assim há uma década. Éramos jovens demais para saber, mas amávamos aquilo."[3]

O *Ding-an-sich* (coisa-em-si) desse "Novo Objetivismo" era o triunfo da moderna tecnologia. Seu correlato teatral era o *Zeitstück,* a peça escrita no momento oportuno, como a caça ao petróleo no mercado mundial, o gás venenoso, a paz, a justiça social, o aborto, a pena capital, a moral burguesa. O teatro encheu-se dessas *Zeitstücke,* equivalentes dos futuros documentários.[4]

O lema era "utilidade acima de tudo".

De parte dos dramaturgos que já tinham obtido proeminência, houve uma séria dispersão de interesse logo que o expressionismo caiu de moda. Franz Werfel e Carl Zuckmayer recuaram ao romantismo ou abrigaram-se no misticismo religioso; Georg Kaiser e Walter Hasenclever contentaram-se com superficiais sucessos de bulevar; Hanns Johst, Reinhold Goering e Arnolt Bronnen voltaram-se politicamente para a direita, tornando-se gradualmente mais nacionalistas, chauvinistas e reacionários. Toller, Piscator, Brecht e Friedrich Wolf estavam cada vez mais identificados com a esquerda.

O teatro continuou sendo a arena excitante da vida cultural da época. O impacto da União Soviética foi particularmente intenso. As visitas do Teatro de Arte de Moscou, sob direção de Constantin Stanislavski, deixaram marcas profundas no teatro alemão. Mas, para a geração mais jovem, foi o sócio de Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, quem exerceu verdadeiro fascínio, com novas técnicas teatrais soviéticas. Meyerhold viu na Revolução Russa uma oportunidade sem precedentes de renovação do teatro e de ruptura com a tradição de Stanislavski. Ele advogava o princípio da "biomecânica", isto é, a tradução da emoção dramática em típico *gestus*; a abolição da caracterização individual; e a ênfase no "âmago de classe" da apresentação dramática. De algumas formas ele antecipou Brecht ao desejar que o espectador por nenhum momento esquecesse que estava no teatro, em contraposição a Stanislavski, que queria que o espectador esquecesse que estava no teatro.[5] Meyerhold também dava grande importância ao teatro popular e ao drama folclórico russo. Seu palco "construtivista" colocava a platéia imediatamente no teatro, dispensava cortinas, usava cenários móveis e tentava criar uma "sinfonia de movimento", usando o público como "co-criador do drama".[6] "Nosso artista", dizia ele, "precisa jogar fora o pincel de maquilagem e o compasso; precisa pegar no martelo e na machadinha para reformular o palco à imagem do nosso século tecnológico."[7]

Importantes para o novo teatro europeu eram também as teorias de Platon Kerzhenev, que defendia uma ruptura total com o teatro burguês de Stanislavski e Tchekhov, e a criação de um teatro proletário "de massas", "a céu aberto".[8] Outro inovador muito talentoso do teatro russo, Alexander Tairov (ao qual os alemães naquele tempo se referiam como sendo o Jessner russo), trouxe consigo o que chamava de "tridimensionalidade", "simultaneidade" e "construtivismo". Ele utilizava cubos, quadrados, pirâmides e rampas, com telas de fundo coloridas. Seu "ator sintético" tinha de dominar muitas artes. Tairov se inspirava no teatro da Índia e na *commedia dell'arte* italiana.

Sob influência dos soviéticos, as classes trabalhadoras da Alemanha organizaram grupos teatrais — o chamado movimento "*agit-prop*" (agitação e propaganda). Na União Soviética, os grupos de teatro e as associações *prolet-cult* levavam a mensagem da revolução e do comunismo a todos os setores da nação, e eram particularmente influentes porque uma parcela considerável do povo ainda era iletrada. O equivalente alemão disso assumiu a forma e até os nomes desses grupos: Camisas Vermelhas, Camisas Azuis e Foguetes Vermelhos. Com seus "jornais vivos" e seus "julgamentos irônicos da burguesia reacionária", representavam um fermento borbulhante naquela era convulsionada.

Seus quadros vivos de massa, como *Spartacus* ou *O Pobre Konrad*, reuniram entre mil e 2 mil participantes, e foram realizados diante de quase 50 mil espectadores. Há registros de que, entre 1928 e 1930, existiam mais de trezentos desses grupos na Alemanha, com quase 4 mil membros. Nem sempre eles eram abençoados com grande talento; mas o *Tendenztheater* (teatro de tendência) revelava-se um meio muito útil, pois podia ser transportado facilmente para qualquer lugar e realizar seus esquetes satíricos, críticas, declamações e cantos populares nas ruas, fábricas e cervejarias. Havia também associações *agit-prop* mais profissionais, uma das quais, influenciada por Erwin Piscator e chamada Die Junge Volksbühne (Jovem Palco do Povo), ficou famosa por seus elevados padrões artísticos e por suas produções muitas vezes escritas por conhecidos dramaturgos.

Essas eram algumas das influências sobre o teatro alemão daquele tempo. Também não se pode ignorar o impacto do Teatro de Arte de Moscou, de Stanislavski, ao trazer consigo um excepcional grupo de artistas que fez das peças de Tchekhov ou Górki sinfonias de movimento, palavra e cenário. Também o cinema desempenhou um papel significativo nessa época, quer fosse do russo Eisenstein ou de Charlie Chaplin. De uma forma ou de outra, esses estímulos ajudaram a moldar a imaginação de uma das mais criativas e revolucionárias personalidades do teatro alemão — Erwin Piscator, criador do teatro "épico", companheiro de muitos artistas talentosos dos anos vinte e, não menos importante, notável pela profunda influência que exerceu sobre a carreira e as teorias de Bertolt Brecht.

Numa interessante correspondência de 1947, Brecht e Piscator trocam elogios. Brecht escreveu a Piscator:

> "Deixe-me dizer, para que fique registrado, que, entre as pessoas que 'fizeram' o teatro esses vinte anos, ninguém esteve tão próximo de mim quanto você".

E Piscator retrucou:

> "De minha parte, acredito que nenhum escritor ficou mais próximo da minha concepção de teatro do que você".[9]

Sem dúvida, ambos tinham razão.

Cinco anos mais velho que Brecht, Erwin Piscator descendia de uma antiga família alemã protestante. Como tantos de seus contemporâneos, sofreu uma transformação radical durante a Primeira Guerra Mundial, passando pelas fases de entusiasmo inicial quando ela estourou, depois pelas amargas experiências no Exército — o desencanto total — para finalmente se converter à causa da revolução.

> "Minha história", escreveu ele, "começa em 4 de agosto de 1914. O que é essa coisa chamada 'desenvolvimento pessoal'? Ninguém se desenvolve 'pessoalmente'. Alguma coisa 'desenvolve' a pessoa. Diante desse jovem de vinte anos estava a guerra. E o destino. E este tornava supérfluo qualquer outro professor."[10]

Piscator voltou do Exército como comunista convicto e uniu-se à Liga dos Espartaquistas. Seu primeiro trabalho teatral independente foi *Das Tribunal*, que ele instalou em Königsberg durante 1919-1920, e para o qual planejou, sem chegar a realizar, uma apresentação de *A Transfiguração*, de Ernst Toller. O empreendimento durou apenas uma temporada e Piscator mudou-se para Berlim, onde a atmosfera (mesmo entre os dadaístas) estava carregada de revolução. Ali ele encontrou o tradicional teatro político do Volksbühne, que retornava aos anos noventa do século anterior com uma história contínua de radicalismo, se não político pelo menos literário, e jactava-se de um imenso número de membros que o sustentavam. A época estava madura para novas aventuras e sangue novo. Até Max Reinhardt tomara consciência da necessidade de mudança, encorajando a criação, em 1917, do grupo teatral Das Junge Deutschland (A Jovem Alemanha), que fez da guerra e suas conseqüências a preocupação central de seu repertório.

Com seu amigo Hermann Schüller, Piscator fundou, em 1919, o Proletarisches Theater — o "palco do trabalhador revolucionário" — e anunciou o primeiro de seus programas:

> "Camaradas! A alma da revolução, a alma da sociedade sem classes e da cultura comunal que se aproximam representam nossos sentimentos revolucionários. O Teatro Proletário deseja irradiar esse sentimento e ajudar a mantê-lo vivo. As experiências despertadas em nós pela arte socialista nos fortalecem em nossa consciência da seriedade e na grandeza da missão histórica de nossa classe".[11]

"Banimos completamente de nosso programa a palavra 'arte' ", relata Piscator. "Nossas peças eram incitações, com as quais desejávamos nos engajar na história viva e na política 'de atuação'."[12]

Os comunistas reagiram de maneira ambivalente ao projeto de Piscator, sem saber ao certo para qual direção ele se inclinava, e de alguma forma suspeitando das afirmações altissonantes e ambiciosas sobre a utilização do teatro como meio de transformar trabalhadores em "força revolucionária". Jovem profeta que era, Piscator tendia, em seu entusiasmo, a superestimar a influência do teatro. Mas, no decorrer dos anos, tanto a atitude do Partido Comunista quanto a abrangência das afirmações de Piscator sofreram grandes mudanças.

Felizmente o Volksbühne, carente tanto de novos talentos quanto de sangue novo, convidou Piscator para assumir, em 1924, a direção de *Fahnen (Bandeiras)*, peça de Alfons Paquet, a qual nenhum outro diretor estava disposto a tocar. A peça abordava os julgamentos de Haymarket de Chicago, em 1886, que resultaram na chamada rebelião da Haymarket Square no mesmo ano, na qual, durante uma manifestação de operários em favor da jornada de trabalho de oito horas, uma bomba explodiu, matando e ferindo várias pessoas. Na histeria que se seguiu, oito anarquistas foram condenados e quatro enforcados. A peça era muito vigorosa; não havia um herói. Tratava-se de um romance "dramático". E pela primeira vez anunciava-se programaticamente como drama "épico". Esse termo foi usado para descrever uma nova forma teatral, na qual a ação principal da peça era interrompida por recursos narrativos e explicativos, como a projeção de filmes, discursos e palavras dirigidas à platéia. Os filmes retratavam líderes operários, magnatas das finanças, funcionários da polícia etc. Títulos projetados intermitentemente de cada lado do palco mostravam textos explicativos ou outras informações entre as cenas. O elenco era constituído de 56 personagens.

Alfred Döblin, ele próprio partidário e praticante do romance "épico", viu o sentido profundo dessas inovações.

> "Paquet conscientemente dramatizou a rebelião anarquista em Chicago de maneira tal que a imagem resultante continua pairando entre narrativa e drama. (...) As peças tendenciosas sempre terão essa inclinação para o romance dramático; seus autores são movidos epicamente, e não liricamente... Eu diria que essa zona fronteiriça é muito fértil e será buscada pelos que têm algo a dizer e a mostrar e que não se sentem mais à vontade com a forma petrificada do nosso teatro. (...) No drama-romance da época de Ésquilo, ainda havia o solo nativo do drama. E pode voltar a ser assim novamente."[13]

O teatro de Piscator era "móvel"; ele podia transportá-lo sempre que quisesse, para onde houvesse lugar ou platéia.

Com três elementos principais, portanto, Piscator desenvolveu seu estilo excepcional: o político, o "épico" e o técnico. "Fluidez, simultaneidade e corte cinematográfico em material corrente, histórico, factual (...) começavam agora a invadir as artes."[14]

Era um teatro com "mensagem", que, aos olhos de Piscator, seria dirigida de forma simples e concreta, como um "manifesto de Lênin", para um novo público e um novo "herói".

> "Alguém pode afirmar seriamente", indagava Piscator, "que, diante dessa monstruosa convulsão da qual ninguém pode se excluir, a imagem do Homem, seus sentimentos, suas inter-relações ainda permanecem eternos, absolutos, intocados pelo tempo?... Nosso tempo que com suas necessidades sociais e econômicas privou o indivíduo de 'humanidade', sem substituí-la pela humanidade de uma nova sociedade, ergueu num pedestal um novo herói — ELE MESMO. O indivíduo com um destino particular, pessoal, já não constitui o fator heróico do novo drama; esse fator é o próprio Tempo, o destino das massas (...). Não é a relação do homem consigo mesmo nem sua relação com Deus que estão agora no centro de tudo, e sim sua relação com a sociedade. Onde quer que ele apareça, sua ocupação e sua classe o acompanham. Sempre que ele entra num conflito, seja moral, espiritual de caráter instintivo, trata-se de um conflito com a sociedade. Se a Antiguidade enfocava o homem em sua relação com Destino, a Idade Média, em sua relação com Deus, o racionalismo, com as forças da emoção... então o tempo atual não pode divisá-lo senão na sua relação com a sociedade e com os problemas sociais — isto é, como um ser político."[15]

Talvez seja desnecessário dizer que numa época em que mesmo uma peça moderadamente política como *Guilherme Tell,* de Schiller, constituiu motivo de rebelião e violência, as obras de Piscator viriam a causar sensação. Para a campanha do Partido Comunista nas eleições do Reichstag em 1924, ele criou uma excitante revista, *Revue Roter Rummel,* que concebeu, romanticamente, como uma "possibilidade de ação direta". O número de espectadores foi enorme. Eis uma descrição de uma testemunha ocular do fato:

> "Quando chegamos, centenas de pessoas já estavam nas ruas querendo entrar, mas em vão. Trabalhadores brigavam por lugares. Uma multidão ocupava o saguão, suficientemente abafado para nos fazer desmaiar. Música... Luzes apagadas... Silêncio... Na platéia, dois homens começam uma discussão. O público fica alarmado. Ambos avançam para o centro do salão. As luzes do palco se acendem e os contedores aparecem na frente da cortina. Dois operários discutem sua situação. Chega um homem de chapéu alto. Um burguês. Ele tem suas opiniões a respeito e convida os brigões para passarem uma noite com ele... A cortina sobe... um porteiro com galões dourados; veteranos de guerra aleijados; mendigos. Coxas, barrigas e gritos. A suástica. O mendigo é posto na rua pelo porteiro. Operários demolem a casa. A platéia participa; manifesta-se com assobios e uivos. Excitação... Inesquecível".[16]

Naturalmente, esses espetáculos foram tão dispendiosos quanto sensacionais. Piscator, decidido, prosseguiu com outra revista *Trotz Alledem (Apesar de Tudo)* (palavras pronunciadas por Karl

Liebknecht), uma encenação-monstro que tratava da história das revoluções, desde a deflagração da Guerra Mundial até o assassinato de Rosa Luxembrugo e Karl Liebknecht. Pela primeira vez o cinema era organicamente integrado ao palco; documentários dos arquivos nacionais e fotos autênticas da guerra eram mostrados diante de um gigantesco cenário, que consistia no que Piscator chamava de "praticáveis" — terraços, rampas, escadarias, plataformas sobre planos giratórios. Tudo estava ali: discursos, ensaios, reportagens de jornal, panfletos, fotos, filmes de guerra e revolução, personalidades históricas, entre as quais Liebknecht e Luxemburgo — tudo isso no imenso Grosses Schaupielhaus, que Max Reinhardt construíra expressamente para apresentações de teatro clássico! Mais uma vez os espectadores foram incentivados a participar do espetáculo na condição de atores, e filmes fundiam-se com o palco. Um espantado crítico do conservador *Frankfurter Zeitung* ficou boquiaberto quando viu uma sessão do Parlamento sendo reencenada diante de seus olhos; podia-se ver Karl Liebknecht falando e sendo importunado por um soldado e, no instante seguinte, parado na rua, distribuindo folhetos e fazendo discursos contra a guerra.

> "Ele é preso e, enquanto a multidão que assiste a tudo percebe que ele vai ser levado e não faz nada, a platéia no teatro berrava de raiva e auto-acusação".[17]

Piscator não era homem de se intimidar com escândalos. Sua radical transformação de *Os Bandoleiros*, de Schiller, provocou uma tempestade de protestos. Mas mesmo esse fato foi superado pela apresentação, em 1927, de uma peça de Ehm Welk — *Gewitter über Gottland (Tempestade sobre Gottland)* — drama histórico do período hanseático que Piscator atualizou, de modo que um dos personagens aparecia disfarçado de Lênin e a peça terminava, conforme relatou um crítico hostil, com a "estrela soviética erguendo-se no palco em pleno brilho". Alfred Kerr, estranhamente, defendeu Piscator, mas a administração do Volksbühne, alarmada, mandou retirar da peça um filme que mostrava a Revolução Russa. O assunto chegou à Dieta Prussiana. Os jornalistas tiveram um feriado: "Lá, no Volksbühne, vemos a organização das tropas de assalto bolchevistas".[18]

Os gastos com essas aventuras eram gigantescos, e as experimentações em larga escala realizadas por Piscator certamente sucumbiriam, não fosse a intervenção de um mecenas burguês, rico marido da atriz Tilla Durieux, que se ofereceu para financiar a construção de um novo teatro, a ser projetado por Walter Gropius. Tal plano nunca se concretizou, mas entrementes Piscator mudou-se para o Theater am Nollendorfplatz. Lá, entre 1927 e 1930, chegou ao clímax de suas realizações. Com um elenco de atores de talento inigualável — como Durieux, Helene Weigel, Paul Graetz, Ernst Deutsch, Ernst Busch, Alexander Granache, Max Pallenberg — conseguiu montar um grupo de trabalho com que poucos diretores jamais tinham tido a sorte de contar. Escritores e artistas reuniram-se a ele entre os quais Brecht, Georg Grosz e John Heartfield. Esse grandioso período do teatro de Piscator incluiu produções notáveis, a exemplo de *Hoppla! Wir leben! (Êpa! Estamos Vivos!)*, de Ernst Toller, com a qual o teatro abriu sua temporada em 3 de setembro de 1927. Em seguida vieram *Rasputin*, de Alexei Tolstói, *Konjunktur (Conjuntura)*, de Leo Lania e a mais brilhante de todas essas apresentações: *O Bravo Soldado Schweik*, de Jaroslav Hasek. *Rasputin* provocou processos legais, que envolveram o ex-imperador Guilherme e um financista russo. Piscator perdeu no tribunal, e partes da peça tiveram de ser alteradas. Os desenhos sarcásticos de Georg Grosz para Schweik custaram-lhe uma acusação criminal de blasfêmia; *Conjuntura* foi atacada tanto pela direita quanto pela esquerda e também teve de sofrer modificações de última hora.

Para sorte de Piscator, seu grupo de escritores incluía, além de Leo Lania e Felix Gasbarra, Bertolt Brecht. Situações de emergência, como se pode imaginar, eram muito comuns, e precisavam ser resolvidas de imediato. Assim, a adaptação do romance de Hasek, *Schweik*, realizada por Max Brod e Hans Reinmann, foi considerada inaceitável, e Brecht e seus companheiros puseram-se a trabalhar na criação de outra. Esse é considerado o mais duradouro e certamente o mais importante de todos os trabalhos de Piscator. Ali estava um tema especialmente atraente para Brecht. Quanto a Piscator, também para ele essa era a chance de toda uma vida. Schweik, o herói "não heróico" do Exército austríaco que, com seu jeito ingênuo, atrapalhado e totalmente inadequado, expõe tanto as guerras quanto os exércitos, mas que consegue “mover” a história, era sedutor. Georg Grosz desenhou os cenários. Piscator introduziu duas esteiras que corriam em direções opostas. “Pela primeira vez”, disse ele, “um ator podia desempenhar na totalidade seu papel, andando a cavalo, caminhando, correndo no palco.” Para arredondar o significado da peça, os colaboradores planejaram uma cena original e engenhosa no céu, onde Schweik seria confrontado com as autoridades lá de cima, como fizera na Terra. Uma procissão de aleijados (de verdade) apareceria no palco, ao som de Radetzky, marcha militar austríaca. Mas essa idéia era excêntrica demais até para Piscator e foi abandonada. Filmes com truques, bonecos, máscaras — a caneta mordaz de Grosz estava em sua melhor forma — e o inimitável Max Pallenberg no papel principal — Piscator triunfara!

A maneira como os colaboradores trabalhavam é ilustrada por um divertido incidente. A peça *Conjuntura,* que tratava das maquinações imperialistas relacionadas com o monopólio do mercado de pétroleo envolvendo uma agente soviética, provocou pesadas críticas da esquerda. Pouco antes da estréia, algumas revisões se fizeram necessárias. Piscator conta o resto:

> “Lá fora amanhecia o dia em que devíamos estrear. Rostos abatidos, não lavados, não barbeados e totalmente exaustos depois de três semanas de trabalho ininterrupto (...). Estávamos parados diante da tarefa concluída, que, porém, não podíamos apresentar sob as luzes do palco. Foi um teste cruel para os nossos nervos, que jamais tínhamos enfrentado em toda a nossa experiência teatral. A única figura aprumada, até alegre — charuto na boca, boné de couro puxado ameaçadoramente na testa — era nosso velho amigo Bertolt Brecht. Ele achava possível mudar a função da principal personagem feminina do dia para a noite e ofereceu-se para executar essa tarefa com Lania e Gasbarra. Eram cinco horas da manhã. (...) Lindo dia de primavera. (...) Fomos para o meu apartamento e à tarde a nova versão da personagem Barsin estava pronta”.[19]

Na verdade, a atraente agente secreta tornou-se uma agente de um complô sul-americano!

A espada de Dâmocles — com seus dois gumes: despesas e escândalo — pendia perigosamente sobre a cabeça de Piscator. Cada produção era mais cara do que a anterior — ele tinha verdadeira paixão por maquinarias complicadas. Ainda assim conseguiu manter-se por mais algum tempo. Os distúrbios provocados pela oposição da direita, porém, tornaram-se mais numerosos e destruidores, e logo o teatro veio abaixo, no meio da crise econômica mundial de 1930.

Ideologicamente, Piscator saíra a campo para servir à causa dos revolucionários de esquerda, fortalecer a consciência de classe das platéias proletárias e, utilizando-se de material tanto clássico quanto contemporâneo, projetá-lo em termos das necessidades sociais e econômicas do seu tempo. Sua forma teatral, o “épico” era simples, direta, antiexpressionista, e com técnicas mais modernas. Também na maneira de representar ele desenvolveu um estilo, “duro, inequívoco, não sentimental”,[20] divergindo do modo tradicionalmente emocional e declamatório que prevalecia na maior parte dos outros teatros. Organizou um “corpo coletivo” de teatro que incluía até a platéia e obteve a cooperação, muitas vezes totalmente voluntária, de um grupo extraordinário de atores, autores e artistas. Tal associação, que contava entre 5 e 6 mil membros, permitiu que seu teatro sobrevivesse por algum tempo. Mas ele teve de sair em busca de capital burguês para sustentar a magnitude de suas experiências, e esse apoio era vacilante. A platéia de classe trabalhadora comparecia aos espetáculos, mas não tinha condições de financiar um teatro tão caro. Apesar de tudo isso, Piscator trouxera para o palco a excitação de uma experiência social da qual o público podia participar, sentir-se como parte dos eventos históricos e ter ao mesmo tempo instrução e prazer.

Essa excitação era partilhada pelos próprios atores. Tilla Durieux, uma das principais atrizes do grupo de Piscator, lembrou muitos anos depois que, durante uma apresentação de *Rasputin* (na qual ela representava a czarina), de repente um filme projetado no pano de fundo mostrou soldados vermelhos em marcha. Ela ficou espantada. “Imagine”, disse, “como deve ter sido a reação da platéia.”

Brecht ficou grato a Piscator até o fim de sua vida e fez-lhe inúmeros elogios em seus textos.

> “Os experimentos de Piscator”, escreveu, “produziam imediatamente um caos absoluto no teatro. Assim como transformavam o palco numa casa de máquinas, faziam da platéia um salão de encontros. Para Piscator o tea-

> tro era um parlamento, e o público, um corpo legislativo. Diante desse corpo eram colocadas abertamente as grandes questões públicas que exigiam decisões. Em vez de discursos proferidos pelos delegados, relacionados com certas condições insustentáveis, tínhamos ali uma reprodução artística dessas mesmas condições. O palco assumia a tarefa de induzir a platéia — o parlamento — a tomar decisões políticas. O palco de Piscator não se adiantava à aprovação, mas estava mais ansioso por provocar discussões. Não pretendia apenas dar ao espectador uma experiência, mas arrancar dele conclusões práticas, fazê-lo agarrar a vida em si mesma e participar ativamente dela."[21]

Esse era o "teatro total" de Piscator.

Não é demais afirmar que a associação com Piscator foi um dos fatores decisivos na evolução de Brecht. Mas era apenas uma de suas muitas atividades naquele tempo. Brecht estava interessado no ringue de boxe. Num poema, fez a crônica dos grandes campeões da história, de Bob Fitzsimmons a Jack Dempsey.[22] Pensava também na elaboração de uma biografia do boxeador Samson-Körner. Seu modelo de teatro, como vimos, ainda lembrava um ringue de boxe, com os espectadores fumando charuto. Ele estava descobrindo o jazz, que, conforme confessou depois, o fez finalmente se reconciliar com a música!

Escritor muito visado pelo público, Brecht foi convidado, em 1926, para atuar como jurado num concurso de poesia promovido pelo *Literarische Welt*, com grandes prêmios em dinheiro. Criou um verdadeiro escândalo ao rejeitar todas as quase quinhentas poesias enviadas por cerca de quatrocentos concorrentes, por considerá-las cheias de "sentimentalismo, insinceridade e falta de interesse" e sugerindo que o prêmio fosse conferido a um "poema" de um desconhecido que não fora inscrito no concurso. Era uma invenção chamada *Ele, Ele, o Homem de Ferro* (seu título original era em inglês: *He, He, the Iron Man)*, de um certo Hannes Küpper, uma crua peça de *nonsense*, tributo a Reggie McNamara, ciclista participante de corrida de bicicleta de seis dias. Diz mais ou menos o seguinte (já que uma tradução poderia comprometer o poema!):

Há uma lenda correndo
De que seus braços, pernas e mãos
São feitos de ferro retorcido...

Ele, ele, o Homem de Ferro...

E mesmo se tudo isso for lenda,
Uma coisa é certa —
Ele é um homem miraculoso, esse Reggie McNamara!
Ele, ele! o Homem de Ferro.[23]

Mais enfurecedor ainda do que essa recomendação foi o comentário de Brecht a respeito dos poemas apresentados. Ele confessou seu baixo conceito sobre as obras líricas de Rilke ("de qualquer forma, um bom homem"), de Stefan George e Franz Werfel, que todos os concorrentes imitavam. Esses jovens, segundo ele, eram

> "criaturas bastante pacatas, refinadas, gentis, sonhadoras — a parcela sensível de uma burguesia decadente, com quem não quero conversa".[24]

Naturalmente, Brecht foi insultado, em especial pelo crítico Rudolf Borchardt (no *Deutsche Allgemeine Zeitung)*, que se ressentiu com sua diatribe contra George e o acusou de "falta de talento" e de ser um "melancólico arruaceiro".[25]

Em meio a essas confusões menores, Brecht supervisionava as produções de *Homem é Homem* e *Baal*, trabalhava com Piscator, escrevia ensaios jornalísticos e contos, assistia a eventos esportivos, preparava uma coletânea de seus poemas para publicação, lia, estudava e metia-se em brigas. Correu em auxílio do amigo Bronnen quando o crítico Alfred Kerr (a antipatia era mútua) escreveu uma crítica desfavorável a sua obra *Katalaunische Schlacht (Batalha Catalã)*, à qual Kerr nem se dera trabalho de assistir. A peça de Bronnen, para dizer a verdade, era bastante ruim. Uma de suas cenas de horror exibia um grupo de soldados mortos numa trincheira. Contudo, Brecht também aproveitou o ensejo para vingar-se de Kerr e dos comentários que este fizera sobre suas primeiras peças: "Barulho sem conteúdo. Explosão por nada". Sua resposta, à maneira de Horácio, embora não seja uma preciosidade horaciana, fere fundo:

Quando alguém insiste em escrever, fica feliz
Se ao menos tiver assunto.

Quando se construía o Canal de Suez,
Certo personagem se tornou famoso
Por ser contra o canal...

Quando as estradas de ferro eram jovens,
Donos de carruagens riam delas,
Dizendo: "Elas não têm rabo. Nem comem aveia.
Nem se pode ver tranqüilamente a paisagem,
E já se viu uma locomotiva defecar?"
E quanto mais falavam,
Melhores oradores pareciam...[26]

Outra pequena demonstração de insolência ocorreu quando Brecht, Bronnen e Alfred Döblin foram convidados para a estréia, em Dresden, de *A Força do Destino,* de Verdi, para a qual Franz Werfel escrevera um novo texto. Chegando lá, sentiram-se negligenciados e, num poema feito em conjunto, ridicularizaram seus desatentos anfitriões, transformando o rio Elba em Alibe, Dresden em Alibi e Franz Werfel (*Würfel,* em alemão, significa dado) na Álea latina.

Convidaram três deuses
Para Alibi, no rio Alibe
E fizeram grandes promessas
De 150 hecatombes para cada um deles,
E honrarias — tantas quantas desejavam ardentemente.
Mas quando lá chegaram,
Havia só a chuva para saudá-los...[27]

Pois, ao chegarem ao salão do festival, só conseguiram encontrar lugar para se acomodar na chapelaria, repleta de trajes ensopados de chuva; e, quando foram "raspar as migalhas" da mesa de "Álea", não havia mais nada para raspar.[27]

Nada pôde acalmar seus sentimentos feridos, nem mesmo um pedido de desculpas atrasado e um programa especialmente arranjado, em que pediram a eles que lessem suas próprias obras. Brecht vingou-se lendo a sátira moderada e divertida, mas certamente um tanto obscura.

Em meio a esses pequenos alvoroços, houve um acontecimento importante: a publicação de *Hauspostille,* em 1927 (a obra fora lançada reservadamente como *Taschenpostille,* no ano anterior), e a aclamação e reprovação com que foi recebida, enquanto Brecht saboreava ambas as coisas. Ele estava escrevendo esquetes principalmente, dizia, para ganhar dinheiro, e um deles, *Die Bestie (A Fera),* de fato lhe rendeu 3 mil marcos. Seu círculo de amigos e admiradores crescera. Incluía agora Elisabeth Hauptmann, sua secretária, colaboradora, conselheira e, o que era importante também, tradutora do inglês; o pintor Georg Grosz; Piscator; os compositores Paul Hindemith, Kurt Weil e Hanns Eissler; e cientistas sociais como Fritz Sternberg e Karl Korsch. E ele continuava a se relacionar com os velhos amigos dos tempos de Augsburg e Munique.

Lotte Eisner dá uma descrição dele ao dirigir um ensaio:

> "De minha cadeira na orquestra, eu podia acompanhar seu jeito paciente e caloroso. Como ele ponderava o valor de cada frase, adaptando o gesto a ela, moldando uma expressão facial ou corporal equivalente a ela, modulando ao mesmo tempo a postura e dicção de seus intérpretes".

Ela o ouve lendo em voz alta um trecho da *Bíblia de Lutero:*

> "... saboreando as frases daquela poderosa epopéia esculpida pela mão de Martinho Lutero — e então citando os volteios de frase que lhe agradavam e anotando-os em sua pequena agenda. Fazia a mesma coisa com provérbios alemães, cujas qualidades realistas ele apreciava bem como a sua sabedoria vigorosa".[28]

Brecht estava prosperando, embora sua aparência exterior dificilmente comprovasse isso. Agora os editores andavam atrás dele. Uma mudança importante ocorrera em sua vida pessoal. Em 21 de novembro de 1927, Marianne Zoff e Brecht divorciaram-se. No ano seguinte, ele casou-se com Helene Weigel, que conhecera quando ela participou de uma peça de Bronnen algum tempo antes. Por uma dessas estranhas coincidências que tornam interessante a vida, ela há pouco tivera sua primeira atuação marcante como atriz numa peça de Hanns Johst, autor que fora uma "inspiração" direta para *Baal.*[29]

Em algum momento por volta de 1926, Brecht deu início a um estudo sério de ciência política e economia. Em outubro desse ano, ele escreve a Elisabeth Hauptmann: "Estou mergulhado a oito pés de profundidade em *O Capital.* Preciso saber exatidão...''[30] Passou a freqüentar cursos de marxismo na Karl Marx Arbeiterschule bem como conferências de Karl Korsch, futuro biógrafo de Marx. Envolveu Korsch em muitas discussões de mesa de café na Alexanderplatz — discussões que continuariam pessoalmente e por correspondência até o dia da morte de Brecht. Este começava a projetar seus novos interesses em suas peças. Planejava uma comédia sobre a inflação. Reescrevia *Homem é Homem* (a sra. Hauptmann acredita que pela sétima vez); lia *Poor White (Pobre Branco)*, de Sherwood Anderson, e pensava numa peça sobre Dan Drew e a Erie Railroad. A América o impressionava. Imaginava uma série de peças em torno do tema '' o influxo do capitalismo nas grandes cidades'', para mostrar e explicar a ascensão do capitalismo. Realmente, começou a trabalhar numa peça chamada *Joe Fleischhacker (Joe Carniceiro)*, situada em Chicago, e a ocupar-se com o mercado de trigo. Para preparar esse trabalho, pediu assistência de Elisabeth Hauptmann. Ela recorda:

> ''Reunimos o material técnico. Eu mesma fiz pesquisas com vários especialistas bem como sobre o câmbio em Breslau e Viena, e no final o próprio Brecht começou a estudar economia política. Ele afirmava que as maquinações do mercado financeiro eram impenetráveis — teria de descobrir como as coisas realmente funcionavam, no que dizia respeito às teorias econômicas''.

Hauptmann acrescenta uma nota muito significativa, que mostra como os estudos de Brecht sobre economia estavam intimamente ligados a suas teorias estéticas, já em 1926:

> ''Porém, antes de fazer o que seriam para ele descobertas importantes naquele campo, Brecht compreendeu que as formas dramáticas correntes não eram adequadas para refletir processos modernos, como a distribuição mundial do trigo, ou a história da vida de nosso tempo — em suma, todas as ações humanas importantes. 'Essas questões', dizia Brecht, 'não são dramáticas no sentido que damos a essa palavra; e, se forem transpostas para a literatura, não serão mais verdadeiras e o drama não será mais drama. Quando nos dermos conta de que nosso mundo não cabe mais dentro do drama, este não caberá mais dentro do nosso mundo' ''.[31]

E, numa nota datada de 23 de março de 1926, ela escreve:

> ''Brecht encontra a fórmula para o teatro 'épico', a peça de memória (gestos, atitudes a serem citadas), e seus escritos atuais voltam-se inteiramente para essa direção. Assim, o que ele chama de 'cenas que mostram' começa a aparecer''.[31]

Na realidade, o caminho do teatro épico seria lento e repleto de desvios; e, mesmo quando totalmente mapeado e construído, viria a sofrer muitas alterações cruciais. Pois Brecht jamais encarou suas peças ou afirmações teóricas como definitivas. Acreditava na mudança. Considerava todos os seus esforços *Versuche* — experiências.

Mas suas especulações sobre teatro e drama, bem como sobre a sociedade, tornavam-se cada vez mais concretas e dirigiam-se mais claramente para uma meta. De um lado, ele mantinha sua postura asperamente crítica em relação ao teatro contemporâneo. ''O velho teatro'', escreveu, ''não tem mais uma fisionomia... Um teatro sem contato com o público não é teatro.''[32] Para ele, era difícil entender por que pessoas mais idosas assistiam a espetáculos teatrais! Quanto à geração mais jovem, simplesmente não tinha motivo para freqüentar o teatro. No caso da geração mais velha, havia pelo menos um resto de memórias, com sua cota de prazeres eróticos.[33] Quanto a Brecht, dessem-lhe a qualquer hora estádios de esporte! Ali o público sabia ''exatamente por que comprava ingressos e o que lhes estava sendo oferecido''.[34] Os espectadores obtinham ''diversão'', ''esporte'', ''descontração''. Os alemães, notou ele, eram particularmente inclinados ao tédio e à falta de humor.[35] ''Um indivíduo solitário fumando charuto numa apresentação de Shakespeare causaria a queda de toda a arte ocidental. (...) Eu veria com prazer meu público fumando num espetáculo — sobretudo para o bem dos atores. Acredito que seria impossível para um ator representar de maneira convulsiva, antinatural e antiquada na presença de um fumante na platéia.''[36]

''O sociólogo é o nosso homem'', exclama Brecht. Precisamos dele, pois sabe que há situações que não são mais receptivas à melhoria. Esse é o caso do teatro antigo. O esteta pensa de outra forma. Mas o sociólogo está imune aos 'encantos' das obras antigas meramente por serem 'belas' embora, na verdade, há muito tempo tenham sobrevivido à sua utilidade. A decadência do teatro antigo só pode ser adiada; não pode ser evitada. Um novo teatro — o teatro épico — corresponde à situação social que prevalece na época atual, mas será entendido apenas pelos que entendem essa nova situação.''[37]

Essas idéias apareceram na troca de correspondência entre Brecht e o sociólogo Fritz Sternberg, na qual surgiu a questão sobre, quem sabe, ter chegado o momento de ''liquidar a estética antiga''. Brecht acreditava que era futilidade tentar modernizar ou revisar os clássicos, assim como Shakespeare ou os antigos. Os grandes dramas shakespearianos, segundo ele a base do teatro moderno, não funcionavam mais. Pertenciam a outra era e ''foram sucedidos por trezentos anos, nos quais o homem se tornou capitalista, e serão transcendidos não pelo que vier depois do capitalismo, mas pelo próprio capitalismo''.[38] Num programa de rádio anterior à adaptação que ele e Alfred Braun fizeram de *Macbeth,* em 24 de outubro de 1927, Brecht apontou a relação particular que existia entre a peça, seu autor e os tempos recentes. Como, pergunta ele, podemos tender o ''ilógico'', a ''arbitrariedade selvagem'', a indiferença à organização cênica e a ausência de centro nas peças de Shakespeare? E ele responde que Shakespeare estava intimamente ligado ao seu tempo. Na ''falta de coerência de suas cenas reconhece-se a falta de coerência do destino humano''. Nada, prossegue ele, é mais tolo do que tentar produzir Shakespeare como se ele escrevesse com clareza. Shakespeare era por natureza ''não claro''. Brecht via em Shakespeare um profissional do estilo ''épico''; e só a apresentação desse autor em estilo ''épico'' poderia trazê-lo de volta à vida.[39]

Brecht imagina um Shakespeare implacável ao criar *Hamlet* (mais ou menos à maneira dele próprio). Fantasia um momento em que a composição da peça empaca, para desespero dos colegas e atores de Shakespeare. ''William'', como Brecht o chama, recebe instruções para refazer uma ''antiga e crua peça, cujo tema é 'a limpeza das cavalariças de Augias por um jovem' ''. Originalmente continua Brecht, o papel era destinado a um ator gordo e asmático, que fizera o papel de Ricardo III. ''E assim William

trouxe consigo uma cena curta que compusera em casa (...) e o asmático foi salvo.'' Essa era a cena (que os alemães, com sua bela lógica, omitem) em que Hamlet encontra Fortinbras marchando com um exército e de repente compreende que a guerra não precisa de motivação para ser realmente sanguinária. ''E ele vê isso também no momento exato — isto é, meia hora antes de a platéia se levantar e sair do teatro.''[40]

Como Piscator, Brecht insiste em que o teatro do indivíduo é *passé.* Pois na sociedade moderna o indivíduo como indivíduo desapareceu, e o teatro que representa o indivíduo (Brecht inclui aí o seu próprio) provou ser uma experiência deprimente para o público. 'Não importa se é *Édipo, Otelo* ou *Tambores na Noite.''* Num programa radiofônico de Colônia, do qual participaram Fritz Sternberg e Herbert Jhering, Brecht comentou o tratamento que Shakespeare dá à individualidade. ''Shakespeare'', afirmou Brecht, ''impele seus grandiosos indivíduos por quatro atos'' — Lear, Otelo, Macbeth — para longe de relações humanas com família e estado, para ''a charneca'', onde são deixados sozinhos, em sua grandeza e decadência. São impelidos por paixões, cuja meta final é ''a grande experiência humana''.[41] Sternberg concorda: o drama de Shakespeare é o drama do individualismo, numa época em que o individualismo começa a desaparecer. Nos estágios de declínio do capitalismo, o indivíduo como entidade indivisível e não intercambiável desaparece e o coletivo se torna o fator determinante. Os três interlocutores então concordam em que há necessidade de um novo teatro para refletir esse novo homem ''coletivo''; e Jhering acrescenta que isso pode ser encontrado no teatro ''épico'' de Brecht. Este aceita a homenagem e retribui algo dela a seus predecessores, Bronnen e Georg Kaiser, bem como os naturalistas.[42]

Aqui, ele poderia ter acrescentado o nome de Bernard Shaw, a quem, junto com outros autores, homenageia por ocasião do septuagésimo aniversário do irlandês. De alguma forma este era seu parente, como ele afirma numa ''Ovação a Shaw''. Brecht admira o ''terrorismo'' do humor de Shaw, sua alegria em ''desconcertar nossas associações habituais''. Há aqui uma antecipação de sua teoria do ''estranhamento''. O mundo de Shaw, um mundo de ''opiniões'', o encanta. ''O destino de seus personagens são suas opiniões.'' Admira a argumentação contundente do autor, que corta todas as mistificações, até chegar ao cerne das realidades sociais.[43]

As leituras de Brecht daqueles que ele chamaria ''clássicos'' — Marx, Engels e Lênin — já começavam a aparecer em seus textos e teorizações. Ele exige um exame mais detido sobre a maneira como o drama se enraíza na ''subestrutura da sociedade'', isto é, o meio social. E pede um teatro que criaria a ''superestrutura ideológica'', para a ''efetiva e real reorganização de nosso atual modo de existência''.[44]

Suas próprias associações habituais também seriam rompidas e desconcertadas. Ele começou a olhar suas peças de um novo ponto de vista.

> ''Quando li *O Capital*, de Marx, compreendi minhas próprias peças. É óbvio que desejo uma ampla difusão desse livro. Naturalmente, não descobri que escrevera inconscientemente todo um maço de peças marxistas; mas esse Karl Marx era o único espectador de minhas peças que jamais vi. Pois, para um homem com tais interesses, essas peças devem ter sido interessantes, não devido à inteligência delas, e sim devido à dele. Representariam para ele material ilustrativo.''[45]

E, de fato, com esses novos instrumentos Brecht reexamina *Homem é Homem* e o problema da ''mudança''. Numa introdução a uma transmissão radiofônica da peça, em abril de 1927, ele mais uma vez fala sobre a necessidade de um novo teatro que corresponda ao ''novo tipo de homem'' que existe hoje em dia. O ''velho tipo'', diz ele, está prestes a acabar — o tipo que se permitiu ser transformado pela máquina. O novo tipo, contudo, ''mudará a máquina e, não importa o que ele pareça, acima de tudo parecerá um ser humano''.[46] Que suas idéias ainda estejam confusas é indicado por sua discussão a respeito de seu personagem Galy Gay, ''talvez um precursor do tipo sobre o qual venho falando''. Pois, apesar do fato de Galy Gay não saber dizer não, ele não é um fraco, como a maioria das pessoas pode imaginar. Ao contrário, ele é o ''mais forte'', quando deixa de ser um indivíduo particular, por ser parte da ''massa''.[47] Embora Brecht ainda não explique nada bem que espécie de massa é essa nem que espécie de ação corresponde a ela!

Brecht, de qualquer modo, estava usando seus novos conhecimentos para aguçar sua visão da tragédia, tanto a atual como a do passado. Ao reexaminar obras como *Rose Bernd* e *Os Tecelões*, de Hauptmann, concluiu que as situações nelas apresentadas não podiam mais ser consideradas realmente trágicas em nossos dias (num caso, uma sedução; no outro, a revolta dos tecelões), pois eram passíveis de correções que as tornassem mais civilizadas. Seus temas tornam-se antiquados como história, e as condições mudam. Por outro lado, pergunta Brecht, como se pode descrever situações contemporâneas sérias — digamos, a competição pelo trigo ou petróleo — no palco tradicional, dentro das ''grandes formas do drama''?

A resposta é: não se pode. Novos temas exigem novas formas.

IX

O Zoológico Social: *Ópera dos Três Vinténs*

Basta disso, eu lhes imploro. Dêem-lhe comida e um lar.
Depois de cobrirem sua nudez, a dignidade virá por si.
FRIEDRICH SCHILLER, *A Dignidade do Homem*

Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral.
Primeiro a barriga, depois a moral.
BRECHT, *Ópera dos Três Vinténs*

O Theater am Schiffbauerdamm, num dos muitos canais de Berlim, junto à populosa Friedrichstrasse, encontra-se hoje em dia como se encontrava no outono de 1928. Foi completamente restaurado depois da Segunda Guerra Mundial, com todas as suas gárgulas, ninfas, cupidos e aquele fantástico dourado que sobe até o teto povoado de anjos, mantendo sua singular antiguidade. Tem quase oitocentos lugares. Em 1928, estava desativado, e um empreendedor-ator, Ernst Robert Aufricht, tratou de ressuscitá-lo. Olhando a sua volta em busca de uma estréia promissora, ele deparou com Brecht. Essa foi a origem de um dos maiores sucessos teatrais de Berlim, *Die Dreigroschenoper (Ópera dos Três Vinténs),* que estreou na noite de 31 de agosto de 1928, com música de Kurt Weill e cenários de Caspar Neher. O diretor era Erich Engel.

Nada havia que pudesse indicar esse triunfo. Ao contrário, Lotte Lenya nos conta que todos os sinais indicavam o oposto. Uma série de fatalidades, brigas e acessos de estrelismo deixaram toda Berlim ansiosa, quase enlouqueceram Aufricht. A atriz Carola Neher foi forçada a correr para junto da cama de seu marido moribundo, Klabund, em Davos; Helene Weigel teve um ataque de apendicite; Rosa Valetti, conhecida cantora de cabaré, de repente ficou indignada pelas alegadas obscenidades das canções que deveria cantar; o nome de Lotte Lenya foi acidentalmente omitido do programa impresso, deixando furioso seu marido Kurt Weill, um homem habitualmente calmo. Uma platéia cheia de expectativa, sempre alerta e desejosa de escândalo compareceu à noite de estréia. As luzes se apagaram. No palco, diante da cortina, apareceu um cantor de rua com um realejo, cantando uma *Moritat* que Berlim inteira assobiaria no dia seguinte. A platéia escutou e aguardou. Na segunda cena da peça, que acontecia num estábulo, Mackie Punhal (Mackie the Knife) e Tiger Brown, chefe de polícia, antigo companheiro de Mackie no Exército indiano, cantam juntos a *Canção do Canhão.*

> "Uma tempestade incrível, sem precedentes, desabou. A platéia estava alvoroçada. A partir daquele momento, nada podia dar errado. O público estava conosco — estava fora de si. Não podíamos acreditar em nossos olhos nem em nossos ouvidos."

Assim Lotte Lenya descreve a estréia.[1] Ela desempenhara o papel da prostituta Jenny, e do dia para a noite tornou-se uma celebridade, como muitos outros atores do elenco e como Brecht e Weill. E Aufricht rejubilava-se, rico e feliz.

A inspiração inicial de *Ópera dos Três Vinténs* chegou a Brecht por meio de Elisabeth Hauptmann, que chamou sua atenção para um *revival* que ocorrera alguns anos antes em Londres. *The Beggar's Opera (A Ópera do Mendigo),* ópera-balada do século XVIII, de autoria de John Gay e com melodias arranjadas por Johann Christian Pepusch, obtivera lá um sucesso extraordinário. Nigel Playfair a levara para o Lyric Theatre em 1920, e ela estava sendo encenada havia quase dois anos. A sra. Hauptmann traduziu o texto inglês e Brecht trabalhou sua própria versão. Naturalmente, as antigas melodias, lindamente arranjadas por Pepusch, não serviriam ao seu objetivo. Kurt Weill, um dos *enfants terribles* da música atonal, discípulo de Ferrucio Busoni, já musicara algumas das canções de Brecht e aplicou-se tão rapidamente ao texto de Brecht quanto este se aplicara ao de Gay.

Diz-se que a história não se repete. E uma piada britânica acrescenta que são os historiadores que se repetem uns aos outros. Mas acontecem paralelos históricos. Por exemplo, aquele entre as óperas de Brecht e Gay. No começo do século XVIII, John Gay, um dos menores (mas não insignificante) luminares do classicismo inglês, amigo de Swift, Pope e outros "gênios" da época, teve inspiração para pôr seu talento à prova numa paródia das pudicas pastorais então muito em moda, mas já há tempos moribundas. Ele as travestira numa série de poemas, mas a voga contemporânea da ópera italiana, mais o prestígio e fama de Haendel, estimularam-no a elaborar uma nova obra. Tratou, pois, de criar uma pastoral de Newgate — isto é, criada em torno da prisão de Newgate, com seus ladrões, cáftens e patifes, rodeando-a com todos os recursos e artificialismos da ópera formal, e ao mesmo tempo troçando seus ornamentos aristocráticos. Gay era um satirista brilhante, e estava de olho numa grande chance. Dirigiu suas armas para a sociedade contemporânea, especialmente a camada superior. Também aventurou-se a dar suas agulhadas na corte, sem contudo conseguir uma sinecura bem paga. Mas seu objetivo principal era Robert Walpole, o primeiro-ministro.

Essa era uma época de, e para a, sátira. No trono da Inglaterra sentavam-se não os opressivos e nefandos Stuart, mas respeitáveis monarcas hanoverianos "burgueses". Duas revoluções tinham cuidado disso. Uma nova era amanhecera. Comerciante e esposa, inchados de orgulho ao lado de cortesão e cortesã. Dinheiro, comércio e lucro estavam no ar como nunca ocorrera antes. Uma especulação recente — a South Sea Bubble — trouxera ruína e riqueza a muita gente. Robert Walpole foi acusado de uma frase cínica, dizendo que todo homem tinha seu preço, e maquinações correntes na corte e na cidade, manipulações de votos parlamentares e em prefeituras e escritórios transformaram essa frase num truísmo demasiadamente óbvio.

O que seria mais natural do que a "patifaria" do mundo exterior encontrar um lugar também nas letras? As narrativas "picarescas" espanholas, histórias realistas de patifes e vagabundos que foram os precursores da ficção realista moderna, já estavam naturalizadas na Inglaterra. Os párias e desgarrados da sociedade — aventureiros, boêmios precoces, batedores de carteiras por necessidade ou por escolha e profissão, estudantes errantes — ao mesmo tempo atraíam e aterrorizavam, despertando simpatia e desconfiança. Representavam, quando descritos numa história, um antídoto azedo aos heróis e heroínas adocicados e nauseantes dos romances pastorais então lidos na alta e baixa sociedades, e logo encontraram um mestre estilista inglês que daria à Inglaterra patifes masculinos e femininos clássicos — Daniel Defoe. Gay podia olhar para Defoe, mas também podia observar modelos mais próximos em Newgate; ler as crônicas de roubo e assassinato no almanaque de Newgate; observar Londres nos desenhos maravilhosamente realistas de William Hogarth; e, na vida real, inspirar-se nos notórios salteadores da época, como Jonathan Wild. Quanto a elementos análogos em outros lugares, também estavam à mão.

A Ópera do Mendigo, estreou no teatro de Lincoln's Inn Fields em 29 de janeiro de 1728. Antes de 19 de junho, houve 94 espetáculos consecutivos. Dizem que Gay ficou rico, e Rich ficou alegre.* Rich era o produtor da peça.

A história do sr. Peachum, receptador de ladrões, e de sua vingança contra o assaltante Macheath por casar-se com sua filha, e a maneira como ele arma ciladas para seu odiado genro e finalmente provoca o seu enforcamento deram a Gay a oportunidade de desmascarar a sociedade da época. Começaram os falatórios identificando os personagens da peça. Peachum seria Robert Walpole? E a sra. Peachum? Teria igualmente algum protótipo? E Macheath? Ele decerto era bem mais do que o famoso assaltante e degolador Jack Shepard ou Jonathan Wild! Semelhanças entre os personagens da peça e os galanteadores que jogavam, lutavam, brigavam e por vezes até matavam, que viviam de casamentos vantajosos ou esbanjavam heranças paternas eram claramente sugeridas como coisas ausentes. A "sociedade consumista", que já existia na época, oferecia a Gay a oportunidade de retratar as transações financeiras não apenas em termos de bens, mas também de pessoas. Peachum insulta a filha por esta ter se casado secretamente com Macheath, sobretudo porque assim ela desperdiçou sua utilidade como "isca".

---

* Jogo de palavras: *rich* (rico) e *gay* (alegre). (N. da T.)

> "Minha filha, para mim, deveria ser como uma dama da corte para um ministro de Estado, uma chave para toda a gangue."[2]

Uma vez casada, porém, ela deve tirar proveito da situação. Precisa rapidamente tornar-se viúva e herdeira. O negócio que Peachum administra "por baixo", comenta ele, é realizado com tanta finura de má-fé quanto se fosse "em cima", exceto pelo fato de que talvez seja mais digno por estar nas suas mãos.

"Por que as leis são niveladas por nós?", pergunta Macheath. "Somos mais desonestos do que o resto da humanidade? O que ganhamos, cavalheiros, é nosso pela lei da força e pelo direito da conquista."[3] A traição está tão espalhada pelo mundo que até nesta gangue aqui não há mais confiança do que em qualquer outra parte; e, como "grandes estadistas", seus homens encorajam os que traem seus amigos. A natureza predatória do comportamento humano encontra seu comentador apropriado no carcereiro Lockit, que observa que "Leões, lobos e abutres não vivem juntos em rebanhos, manadas ou bandos. De todos os animais de rapina, o homem é o único sociável. Cada um de nós saqueia seu vizinho; mas mesmo assim vivemos em rebanho".[4]

Narrador

Mas como isso é uma zombaria dos absurdos da ópera, sua conclusão não precisa ser trágica. E assim, o mendigo Narrador concorda com outro final que não o enforcamento de Macheath.

> "Sua objeção, senhor, é muito justa e facilmente eliminada. Pois o senhor tem de admitir que, nesse tipo de drama, não importa o quanto as coisas sejam absurdas. Por isso... que levem o prisioneiro triunfalmente de volta às suas esposas."[5]

Duzentos anos se passaram desde a primeira apresentação de *A Ópera do Mendigo*, e estamos agora em Berlim, em 1928, de volta ao Theater am Schiffbauerdamm. O homem do realejo acaba de cantar sua balada sobre Shark (Tubarão), isto é, Meckie Messer, Meckie Punhal ou Macheath — aquele dom-juan do submundo, salteador, amante, cavalheiro e ladrão. Ninguém o apanha na cena do crime, mas mesmo assim ele está lá. As cortinas se abrem, e encontramo-nos no estabelecimento de Jonathan Jeremiah Peachum, dono de armarinho e fornecedor de mendigos, ladrões e miseráveis; um negociante excepcional, que lucra com

a piedade e a miséria humanas. Nada mais adequado do que ele começar seu dia com um coral matinal — um hino (o próprio Brecht não escrevera todo um livro dessas devoções?):

Desperta, cristão pervertido!
Segue tua vida de crime!
Mostra-te como o verdadeiro vilão que és,
O Senhor te compensará em tempo.

Vende teu irmão, patife bexiguento,
Expulsa tua própria esposa.
O Senhor — não passa ele de palavras? —
Vai te compensar no Juízo Final!

Wach auf, du verrotteter Christ!
Mach dich an dein sündiges Leben![6]

Esta manhã, porém, ele está de mau humor, porque sua filha Polly apaixonou-se por Mackie Punhal e planeja "casar-se" com ele. O pai está indignado com a idéia de casamento — um "assunto nojento". Mas enquanto isso, no coração do Soho um estábulo sofre uma milagrosa transformação à medida que os companheiros de Mackie trazem móveis adequados, obtidos de várias maneiras, para o casamento dele e Polly. Esperam-se convidados distintos: o pastor Kimball e Tiger Brown, chefe de polícia de Londres. De volta à casa o diabo está solto. "Se você é imoral a ponto de se casar", grita Peachum para Polly, "precisava ser justo com um ladrão de cavalos ou um assaltante de estradas?" Com a ajuda da astuta sra. Peachum, ele planeja uma armadilha para Mackie, usando o amigo deste, o chefe de polícia Tiger Brown, para fazer de Polly uma rica viúva. A ética da traição é enunciada pelo sr. e sra. Peachum na balada referente à "incerteza do destino humano" — na qual Peachum, "de Bíblia na mão", proclama pela primeira vez o direito do homem à felicidade. Infelizmente, esse e outros impulsos positivos no homem são frustrados porque "as circunstâncias não deixam". Quando não há bastante para dois, seu próprio irmão lhe dará um soco nos dentes. E quem não preferiria ser sincero e leal? Polly partilha esses sentimentos "O mundo é pobre, o homem é mau".[7]

ética / Felicidade / Destino

Mackie, que não resiste aos seus impulsos carnais, procura seu "refrigério" regular no bordel de Turnbridge. E Jenny, sua prostituta preferida, o trai, entregando-o à polícia, não sem antes terem ambos cantado um dueto — a *Balada do Cáften* — que descreve a feliz vida doméstica de rufião e prostituta, ao ritmo do tango tão popular daqueles dias!

Foi tão bom, naquele meio ano,
No bordel, que era o nosso lar...

Para ira e consternação de Peachum, Mackie escapa da cadeia, graças à ajuda de Lucy, a filha do carcereiro e outra de suas conquistas. Mas a fuga de Mackie tem vida curta, pois sua carne é fraca! E agora ele realmente será enforcado. A ralé junta-se para assistir à execução, quando Mackie faz seu discurso final:

> "Senhoras e senhores: vêem diante de si o representante evanescente de uma classe evanescente. Nós, insignificantes profissionais de classe média, que trabalhamos com honestos pés-de-cabra nas caixas de pequenos comerciantes, estamos sendo expulsos pelas grandes empresas apoiadas pelos bancos. O que é um assalto a banco comparado ao emprego de um homem? Cidadãos, digo-lhes adeus... Alguns de vocês me foram muito chegados. Fico espantado por Jenny ter me traído. Isso é uma prova clara de que o mundo nunca muda... Pois bem, eu tombo".[8]

E ele segue com a balada, no estilo de François Villon, implorando o perdão de todos:

Ihr Menschenbrüder, die ihr nach uns lebt...

Oh, homens irmãos que viveis depois de nós,
Não fecheis contra nós, pecadores, vosso coração,
Nem deis risadas quando nos virdes pendurado na forca...

narrador

Ele perdoa homens e mulheres, ladrões, putas e cáftens — todos, menos aqueles cachorros, a polícia! Porém, exatamente no momento do enforcamento, Peachum adianta-se e, à maneira do mendigo narrador de Gay, anuncia que agora o público verá "que pelo menos na ópera a misericórdia prevalece sobre a lei", e que, conseqüentemente, o emissário da Realeza está vindo a caminho...

e, claro, ele chega. E Tiger Brown em pessoa, trazendo a Mackie o perdão da rainha, um título de nobreza e uma pensão de 10 mil libras! Salvo! "Como poderiam ser belas e pacíficas as nossas vidas", reflete a sra. Peachum, "se ao menos continuassem chegando mensageiros reais." Dirigindo-se aos atores, Peachum acrescenta:

> "Suplico a todos que permaneçam em seus lugares e cantem os corais dos mais pobres entre os pobres, cuja vida dura mostrastes hoje, pois na realidade seu fim é sempre mau. Os mensageiros do rei chegam raramente, e aquele que leva um pontapé só dá outro em resposta. Assim, não sejais duros demais na injustiça".

Não insulteis a injustiça, pois que em breve
Ela morrerá de frio, pois está frio.
Lembrai-vos do gelo da vida, e da treva também,
Neste imenso vale de dores e lágrimas.[9]

A *Ópera dos Três Vinténs* é, na verdade, um "coral dos mais pobres entre os pobres", cínico e amargo, às vezes triste e comovente. Entre os temas que se entrelaçam, um é central — aquele abordado por Mackie Punhal:

Cavalheiros que nos ensinais a viver direito,
A evitar atos de vício e de pecado,
Dai-nos primeiro algo para encher a pança,
Depois podeis falar — podeis agir.

Mostrai-nos primeiro como um desgraçado idiota
Pode obter sua parte neste naco do mundo.

Pois de que vive o homem? Logrando, roubando, traindo seus companheiros — e só se esquecendo de que é um homem.

Das eine Wisset ein für allemal:
Wie ihr es immer dreht und wie ihr's immer schiebt
Erst Kommt das Fressen, dann Kommt die Moral.

Sabei de uma coisa de uma vez por todas:
Não importa o que façais e como o torceis,
Primeiro a comida e depois a moral.

Esse era um verso que toda Berlim repetiria nos anos vindouros.

Assim, cavalheiros, basta dessa bobagem
O homem vive só de praticar o mal.[10]

Outra canção igualmente amarga da peça é *Pirata Jenny,* que dá voz ao selvagem ressentimento da criadinha de bar espezinhada e a seu sonho da chegada de um navio "com oito velas e cinqüenta canhões", cuja tripulação esfaquearia todos os seus perseguidores e a levaria para bem longe.

Naquela noite, a platéia murmurou e assobiou a memorável melodia de Mackie Punhal — a *Moritat* do tubarão com seus dentes afiados, que são visíveis, e do punhal de Mackie, que é invisível:

Und der Haifisch, der hat Zähne
Und die trägt er im Gesicht
Und Macheath, der hat ein Messer
Doch das Messer sieht man nicht.

E o tubarão tem dentes
Que ficam no seu rosto,
E Macheath tem um punhal,
Mas este não se vê.

Nem Brecht nem Weill, o compositor, poderiam ter imaginado que esta melodia viajaria pelo mundo.

O que aqueles espectadores da estréia realmente entenderam da obra? Era sarcasmo? Era sério? Ópera? Ou apenas mais um *Schlager* (sucesso) a ser acrescentado a outros da temporada, repletos do habitual *kitsch,* como *Es liegt in der Luft (Está no Ar),* com a inimitável Marlene Dietrich, ou o popular sucesso de Max Reinhardt, *Victoria?* Pois *Ópera dos Três Vinténs* revelou-se um triunfo esmagador e foi apresentada mais de mil vezes consecutivas. As opiniões críticas variavam da celebração à denúncia de ser material de esgoto. A direita política condenou, por considerá-la "bolchevismo consciente de classe" e "loucura bolchevique".

Contudo, a peça com certeza tinha muito a oferecer a todo mundo. Para parte da platéia, era uma excursão vicária e audaciosa, rumo às profundezas do crime e da prostituição; para outra, proporcionava delícias do cinismo e da obscenidade, brilhantemente postos em texto e música. A crítica à humanidade era suficientemente generalizada para não atingir ninguém em particular. Cada espectador podia voltar seu olhar farisaico sobre seu vizinho e murmurar: "*De te fabula!*" "(Fala de ti!)". As invocações de Peachum à misericórdia e à piedade podiam ser aceitas com pouco desconforto. E quem poderia escapar de balançar a cabeça em sinal de concordância, quando ele proclamava a "inadequação das críticas humanas"?

Der Mensch lebt durch den Kopf
Der Kopf reicht ihm nicht aus...

O homem vive pela cabeça,
Mas a cabeça não lhe basta.
Tente e veja como com sua cabeça
Você mal e mal dá comida aos piolhos.

Sim, para viver apenas esta vida
O homem não é bastante esperto,
Parece nunca entender
Que tudo é logro e blefe.[11]

Acaso traçariam os espectadores um paralelo entre suas próprias vidas, fora do teatro, e com aquilo que acabavam de testemunhar no palco? Os negócios de Peachum, que usava a piedade e a compaixão humanas como fontes de lucro; a colaboração dele e de Mackie com a polícia; as traições mútuas — tudo isso não transmitia para o público a sua própria moral burguesa? Não via ele em Mackie, o *gentleman,* uma réplica dos mais respeitáveis cavalheiros com quem se ligava e cujos empreendimentos, embora de maior vulto, eram igualmente obscuros?

Se todos os espectadores não viam essas coisas, a falha não era inteiramente deles. Como podiam ter certeza de que as canções e sentimentos expressos na peça não pertenciam a Brecht, mas refletiam a sociedade burguesa em que viviam? Pois na verdade há dois Brecht dentro da *Ópera dos Três Vinténs,* e eles se imbricam mutuamente. Há o niilista tempestuoso, formado na selva de asfalto; e há o iniciado no marxismo, que tenta estabelecer um paralelo entre as fraudes e as traições menores, a ladroagem do submundo, com as iniqüidades e a corrupção aparentemente mais respeitáveis, mas mais crassas e profundas, do mundo superior. Porém, podia Mackie ser levado a sério como exemplar da burguesia contemporânea "expropriadora"? E que conteúdo social seria atribuído à injunção "não seja impertinente demais com a injustiça, porque ela morrerá por si mesma"? Nada havia na peça que revoltasse qualquer espectador, exceto alguém já socialmente consciente de que se *pode* viver sem injustiça.

O próprio Brecht tomou consciência das ambigüidades em sua obra e, em anotações posteriores, tentou clarear as coisas, insistindo na íntima analogia entre o caráter de Macheath e a burguesia moderna. Instruiu o ator a representar o assaltante de estradas como "um fenômeno burguês", com os hábitos sociais regulares, quase pedantemente meticulosos do burguês, como ao visitar certos "cafés de Turnbridge".

> "Os atores devem avitar representar esses bandidos como um bando de indivíduos de olhar triste, com lenços vermelhos, que moram em espeluncas diversas e a quem nenhum cidadão respeitável ofereceria um drinque. Naturalmente, eles são pessoas estabelecidas, até dignas e, sem exceção, bastante afáveis quando fora de seus compromissos profissionais."[12]

Mas, apesar das inconsistências e ambigüidades, *Ópera dos Três Vinténs* representa um grande progresso em relação a *Baal* e *Tambores na Noite*. Poucas obras dessa época espelham tão claramente certos aspectos dos anos vinte. Sua ironia ácida e a paródia do sentimentalismo operístico e simulado estão de acordo com as exigências anti-sentimentalistas do período. Brecht substituíra o tradicional e muitas vezes sem sentido *libretto* de ópera por outro facilmente acessível, altamente poético, mas realista e contemporâneo na ambientação. Também tentou obter uma "distância crítica" por parte da platéia, para substituir a habitual "primazia do sentimento". Empregou uma série de recursos (mais tarde reunidos na teoria do "estranhamento"), como o estabelecimento de uma dicotomia deliberada entre palavras e música — brilhantemente realizada por Kurt Weill; a separação de vários elementos da peça, como ação e canção; a utilização de projeções de cartazes com lemas bíblicos e outros; frases diretamente dirigidas à platéia; e, não menos importante, a revolução do

Técnicas Teatrais / Estranhamento /

caráter dos arranjos musicais. Os espectadores nunca duvidavam do fato de estarem num teatro. Mas havia o vínculo tradicional — e a atração — com o antigo *Singspiel* de Mozart e a comédia popular vienense, o cabaré e o *vaudeville* francês.

Assim como o mundo selvagem de *Na Selva das Cidades* era presidido pelo espírito de Arthur Rimbaud, as regiões mais baixas da *Ópera dos Três Vinténs* estavam sob a sombra de François Villon. Brecht era um tomador generoso, e nessa ópera teceu muitos fios da poesia de Villon, nas traduções de K.L. Ammer. Não muito depois, Alfred Kerr o denunciaria por "plágios". No *Berliner Tageblatt* de 1º de setembro de 1928, dia seguinte à estréia, ele foi notavelmente elogioso. Comentou a "noite magnífica" e classificou a peça como um teatro pioneiro. Amara as baladas da *Moritat*. Kerr foi inusitadamente perspicaz ao erguer a seguinte questão: em comparação com a ópera de baladas de Gay, Brecht não sacrificara a arma específica da crítica social, negando-se a "ataques locais ao presente em chamas"? Não diluíra sua tese com um "conteúdo vagamente ético"?[13] Mas, após a publicação de *Canções da Ópera dos Três Vinténs*, em 1929, Kerr levantou um brado contra o plágio, apontando pirataria não apenas do Villon de Ammer, mas também de Kipling. Escândalos não eram novidade na vida de Brecht, e ele respondeu com uma afronta bem típica no *Die Schöne Literatur* de julho de 1929:

> "Um jornal berlinense comentou, com certo atraso, é verdade, que na edição da Kiepenheuer de *Canções da Ópera dos Três Vinténs* o nome do tradutor alemão não consta abaixo do nome de Villon, embora dos 625 versos apenas 25 sejam idênticos à sua excelente tradução. Declaro com toda a honestidade que me esqueci de mencionar seu nome. E isso, por sua vez, explico com minha fundamental negligência em assuntos de propriedade intelectual".[14]

Um comentário posterior ampliou a tese de "plágio" e batizou essas acusações de passatempo favorito da burguesia, que está sempre preocupada com a "propriedade". Lembrou a generosidade com que Shakespeare cobriu "com seu nome o que era falado no palco". Afinal, acrescentou, era a grande linha do drama que contava, e que jamais poderia ser tomada por empréstimo.[15]

Muito ironicamente, o escândalo ressuscitou o interesse pela versão de Ammer, que viera à luz em 1908 e foi então republicada com um soneto prefaciatório de Brecht:

Aqui vêem vocês em folhas perecíveis
Seu testamento — mais uma vez — reimpresso,
Em que ele espalha esterco sobre os que conhecia.
Irão agora esses mesmos responder: "Presente!".

Pelo preço de alguns charutos podem-se comprar hoje em dia essas gotas amargas, assim deixemos todo mundo pegar o que puder lhe ser útil. "Podem ter certeza de que também peguei a minha parte."[16]

Inesperadamente, Brecht encontrou na época um novo defensor como resultado dessa pequena rixa. Karl Kraus, já celebrado como um dos mais talentosos e virulentos satiristas da época, editor do provocador jornal vienense *Die Fackel (A Tocha),* quase inteiramente escrito por ele mesmo, e há muito tempo encarniçado inimigo de Alfred Kerr, respondeu às "Revelações de Kerr". "Em seu dedo mindinho", escreveu Kraus, "com o qual pegou uns 25 versos da tradução de Villon feita por Ammer, Brecht tem mais originalidade do que esse Kerr, que o está acusando."[17]

Mas houve, naturalmente, muitas gozações contra Brecht, como o do humorista Kurt Tucholsky:

Quem escreveu essa peça?
É de Bertolt Brecht.
Bom, e quem escreveu essa peça?[18]

Se Brecht tivesse conhecido o quarteto de Kipling, teria podido usá-lo em relação ao incidente:

Quando Homero escreveu aquela lira florescente
  Ouvi homens cantando em terra e mar:
O que ele pensou que pudesse precisar
  Foi e pegou... assim como eu![19]

Herbert Jhering louvou a peça no *Börsen-Courier* de 1º de setembro. Escreveu que a obra

> "proclama um novo mundo, no qual as fronteiras da tragédia e do humor são erradicadas. Esse é um triunfo da forma aberta. (...) Brecht arrancou a linguagem, e Weill, a música, do isolamento em que ambas se encontravam. Uma vez mais ouvimos no palco o discurso que não é nem literário nem desgastado; e a música que já não lida com harmonias e ritmos surrados".

A *Ópera dos Três Vinténs* trouxe fama a novatos, como Lotte Lenya, e celebridade adicional a outros, dentre os quais Erich Ponto, Kurt Gerron, Roma Bahn, Ernst Busch, Carola Neher, Rosa Valetti, Hermann Thimig. O sucesso de Berlim foi duplicado em Munique, Leipzig, Praga e Riga, não sem alguma censura e difamação. No que dizia respeito a Brecht, *ele* era um sucesso. Pela primeira vez estava de fato ganhando dinheiro. Mas, apesar de tudo, não mudou seus hábitos nem abandonou seus trajes despretensiosos, que usaria até em recepções oficiais soviéticas, onde, como relata seu amigo Wieland Herzfelde, ele discutiria continuamente sobre... teatro![20]

A *Ópera dos Três Vinténs* de Brecht e a música de Kurt Weill representavam não só uma crítica à sociedade, mas ao próprio drama, e à ópera em particular. "Assim criara-se um novo gênero", escreveu Weill. A obra literária de Brecht, como já vimos, sempre estivera ligada à música, de uma forma ou de outra. Seu gosto musical era brechtiano — isto é, extremado, unilateral, até bizarro. Seus próprios poemas e canções eram em geral acompanhados com arranjos originais no violão, que ele mesmo tocava. Havia nele aquela tendência "popular", que nunca o abandonou. Mas tinha pontos de vista inovadores sobre a relação entre música e texto, e impressionando os compositores com os quais colaborava, independentemente do aprendizado anterior ou formação destes. O fato de ser capaz de atrair para si figuras talentosas como Kurt Weill, Hanns Eisler, Paul Hindemith e Paul Dessau, e na maioria dos casos encontrar junto com eles um território comum de objetivos e intenções, revela a proximidade e o poder de persuasão de suas teorias e convicções estéticas. Pois seus parceiros eram, na maioria, representantes das mais avançadas correntes musicais.

A vida musical dos anos vinte estava aberta a novos impulsos e movimentos, e nesse aspecto também essa década provaria ser uma das mais criativas e inspiradoras do século. Aqui, como em outras áreas, a América desempenhou um papel central, trazendo o jazz, os *negro-spirituals* e suas conquistas tecnológicas. Brecht não via território comum com aqueles compositores que seguiam os novos sistemas tonais nem com obras como *Pierrot Lunaire,* de Schoenberg, ou *Wozzeck,* de Alban Berg. Mas estava aberto à influência musical americana, e mais próximo dos compositores que haviam absorvido o idioma americano. Os franceses já tinham aberto o caminho: Cocteau estava escrevendo libretos no estilo americano e Milhaud compusera um balé de jazz negro, *A Criação do Mundo.* O russo Igor Stravinsky se utilizara do jazz americano em *História do Soldado,* de 1918, e o austríaco Ernst Krenek fez o mesmo em *Jonny spielt aut,* em 1927. *Rhapsody in Blue,* de Gershwin, composta em 1924, cativou toda a Europa.

Sob a influência de Paul Hindemith e Heinrich Burkard, montaram-se festivais de música nova em Donaueschingen em 1921, com a participação de compositores alemães e estrangeiros. Esse mesmo espírito inovador inspirou os festivais de Baden-Baden. Ali, a primeira obra de Brecht e Weill — o *Singspiel Mahagonny* (conhecido como *Das kleine Mahagonny)* — foi apresentada em 1927.

O fato de muitas dessas apresentações se revelarem efêmeras, tanto quanto por vezes sensacionais, não diminui sua influência e importância geral. Serviram para reunir gente "intelectual" e gente "simples", para fazer experiências com técnicas novas, como o cinema e o rádio, e tinham um forte apelo "popular", no melhor sentido da palavra, ao introduzir *Gebrauchsmusik* (música utilitária ou funcional) e *Gemeinschaftsmusik* (música comunal), particularmente sob a liderança de Paul Hindemith. Escreviam-se composições para grupos especiais, muitas vezes amadores, de várias idades e graus de aptidão, que as apresentavam, quando necessário, com textos. Assim combinavam-se aprendizado e desempenho.

Tal é a origem do *Lehrstück,* ou peça didática, que Brecht tomaria como sua esfera de ação individual em anos futuros.

Kurt Weill estava cônscio das implicações sociais deste movimento bem como da importância de sua participação no trabalho de Brecht.

> "Num período de crescente sofisticação", escreveu, "o jazz surgiu como a expressão artística mais saudável e vigorosa e, em virtude de sua origem popular, tornou-se imediatamente uma música popular internacional, exercendo a mais ampla influência."[21]

Weill observou que a *Ópera dos Três Vinténs,* uma realização do novo gênero, chegara no tempo certo, tanto do ponto de vista da criação quanto do público. A origem e natureza aristocráticas da ópera, disse ele em outro contexto, tornavam inconcebível que ela fosse transportada para o palco do teatro. A obra dele e de Brecht representava um retorno ao "original" primitivo; a música era escrita para ser cantada por atores, isto é, leigos. Assim, nasceu um novo gênero.[22]

Brecht, alguns anos depois, também comentou sobre o caráter revolucionário de seu trabalho, como uma demonstração bem-sucedida do teatro "épico".

> "Isto representou a primeira aplicação da música teatral de acordo com essa nova perspectiva. Sua inovação mais espantosa consistiu na separação rigorosa da música em relação aos outros elementos. Isso podia ser visto imediatamente, pois a pequena orquestra ficava instalada no palco. Durante as canções, havia uma mudança de luz e a orquestra era iluminada; e numa tela ao fundo apareciam projetados os títulos dos números individuais, como *Canção da Inadequação dos Esforços Humanos* (...). Os atores mudavam de posição antes de cada canção (...). De modo que a música, por conduzir-se de maneira puramente emocional, sem desprezar os costumeiros apelos narcotizantes, colaborava plenamente para o desmascaramento da ideologia burguesa."[23]

Estranhamen?

Brecht está falando do *Verfremdung,* o "estranhamento" produzido pelo contraste do aparentemente convencional, mas brilhantemente original, a música de Weill com o chocante, inconvencional, quase brutal caráter do diálogo e dos poemas — para deixar atônita a platéia e levá-la a pensar.

X

O Paraíso Mahagonny, 1930

Não precisamos de tufões,
Nem precisamos de furacões,
Pois todas as coisas assustadoras que eles fazem
Podemos fazer também.
BRECHT, *Mahagonny*

Escrevendo sobre o período entre 1927 e 1931, um historiador poderia ter apontado as interessantes ocorrências citadas a seguir.

Em outubro de 1927, o presidente da Alemanha, Von Hindenburg, recebeu uma propriedade — Neudeck — de presente de um grupo de agradecidos aristocratas conservadores e industriais. Em agosto do ano seguinte, Stresemann, ministro do Exterior, foi a Paris assinar o Pacto Kellogg, renunciando à guerra. Na capital francesa, gritos de júbilo encheram as ruas: ''*Vive Stresemann! Vive la paix!*''. Ao mesmo tempo, como todo mundo parecia saber mas ninguém queria dizer, a Alemanha se rearmava em segredo. Quando, em abril de 1929, o órgão liberal *Die Weltbühne* revelou o secreto rearmamento aéreo do país, que vinha acontecendo ilegalmente desde 1921, seu editor, Carl Ossietzky, e o escritor Walter Kreiser foram condenados por um tribunal de Leipzig por ''divulgarem segredos militares e por alta traição''. Segundo o general britânico J.H. Morgan, os governos aliados e sua comissão de controle provavelmente sabiam tudo sobre esses acontecimentos, mas fechavam de boa vontade os olhos.[1]

Em 1929, o governo socialista proibiu as manifestações do Dia do Trabalho. Operários de Berlim receberam ''ordem para debandar'' e a polícia abriu fogo, matando 25 e ferindo gravemente 36 pessoas.[2] Em 4 de maio, o chefe de polícia prussiano Zoergiebel, um socialista, baixou um decreto contra os habitantes do bairro operário de Berlim: ''Entre nove horas da noite e quatro horas da manhã todo o tráfego nas ruas mencionadas abaixo fica proibido. (...) Durante o dia ninguém está autorizado a permanecer nos referidos distritos e ruas, nem em sacadas e esquinas, nem em entradas de casas''.[3] O *Hamburger Nachrichten* escreveu: ''Podemos lembrar aos nossos cidadãos as palavras de Napoleão: cada rebelde morto significa 100 mil cidadãos salvos. Se em vez de várias prisões e apenas poucas mortes a proporção tivesse sido inversa, a classe média poderia ter confiança no governo atual''. O governo ''atual'' era constituído pelo chanceler do Reich Hermann Mueller, o ministro do Reich Severing, o primeiro-ministro prussiano Otto Braun e o ministro do Interior prussiano Grzesinski — todos socialistas.

Nas eleições de maio de 1928, os socialistas e comunistas juntos controlaram mais de duzentas cadeiras, e os nacional-socialistas, 54.

Segue o registro de uma conversa entre o ministro do Exterior Aristide Briand, da França, com o ministro do Exterior da Alemanha, Gustave Stresemann, em agosto de 1928:

> BRIAND — O que me inquieta são as organizações nacionais na Alemanha. O que é todo esse negócio com o Stahlhelm?
> STRESEMANN — Do ponto de vista militar eles não significam nada. (...) Nem o Stahlhelm deve ser concebido como uma organização reacionária. (...) Os homens querem cor, alegria, movimento; daí o Stahlhelm.
> BRIAND — É exatamente assim que concebo as coisas. Naturalmente, um homem gosta de colocar um capacete de aço na cabeça e agir como se ainda fosse um poderoso guerreiro. Não dou grande importância a nada disso.[4]

Em outubro de 1929, ocorreu o *crack* de Wall Street. Suas conseqüências logo se tornariam evidentes.

Em março de 1920, Heinrich Brüning tornou-se chanceler. Ao discursar no Parlamento, disse: ''Senhoras e Senhores, por favor não tentem me relacionar de nenhum modo com 9 de novembro [1918]. (...) Deixem-me concluir. Onde estava eu em 9 de novembro? Senhores, eu estava com as tropas à frente do grupo Winterfeld, formado para derrubar a Revolução''.[5]

As eleições de 14 de setembro de 1920 para o Parlamento tiveram os seguintes resultados:

socialistas, 143 cadeiras;
comunistas, 107 cadeiras;
nacional-socialistas, 77 cadeiras.

Os nacional-socialistas conseguiram 6,5 milhões de votos. O *Völkischer Beobachter* de 16 de outubro de 1930 escreveu:

> "O Parlamento deve resolver: todas as propriedades dos banqueiros e magnatas da Bolsa dos judeus orientais e outros estrangeiros (...) serão confiscadas para benefício do povo alemão sem compensação. (...) Todos os grandes bancos, incluindo o chamado Reichsbank, tornar-se-ão sem demora propriedade do Estado".[6]

Em janeiro de 1931, havia 4.765.000 desempregados na Alemanha.

Podemos ter certeza de que Brecht observava esses acontecimentos com grande preocupação. O sociólogo Fritz Sternberg, agora amigo íntimo de Brecht, embora longe de concordar com ele em assuntos políticos, relata que em 1930, quando a situação se tornava cada vez mais grave e as tensões aumentaram, Brecht ficou alarmado. Sternberg escreve:

> "Ele me pedira para lhe dar alguns panfletos novos com os textos de Marx e Engels. Um dia disse-me que conseguira cinco exemplares do *Manifesto Comunista,* além de *Caminho para o Socialismo,* de Engels, e outros textos marxistas, entre eles um de minha autoria — e colocara todos numa prateleira. Brecht era tão conhecido nessa época que muitos jovens dramaturgos o procuravam para pedir conselhos ou perguntar sua opinião sobre suas peças. Assim convidava todos a entrar e depois, apontando a prateleira, perguntava se conheciam aqueles textos em particular. Se o jovem escritor dizia que não (o que era sempre o caso), Brecht respondia: Então leve isto como presente. Se, depois de ler, você ainda achar que sua peça resiste, volte a me procurar".[7]

Sternberg estava ao lado de Brecht quando ambos testemunharam os embates entre operários e a polícia em 1º de maio de 1929. Ele relata:

> "De minha janela [na Koblanckstrasse] — eu morava no terceiro andar — podíamos vê-los [operários e policiais] claramente. Brecht também estava junto da janela. (...) Viu o modo como a polícia dispersou e perseguiu os manifestantes. Até onde sabíamos, estavam desarmados. A polícia, porém, atirava contra eles sem parar. Primeiro pensamos que fossem apenas tiros de advertência. Mas logo vimos muitos manifestantes tombando e sendo carregados dali em macas. Que eu me lembre, houve vinte mortos em Berlim. Quando Brecht ouviu os tiros e viu que seres humanos estavam sendo mortos, ficou branco, como eu nunca o vira antes. (...) Creio que essa experiência teve grande influência na sua aproximação cada vez maior com os comunistas. (...) Mais tarde, demos uma volta de carro por Berlim. (...) A polícia foi inusitadamente cortês conosco, pois tínhamos um automóvel, e, como um dos policiais comentou, porque não pertencíamos 'à ralé'. Aqueles operários que estavam fazendo manifestações no dia 1º de maio eram chamados 'ralé' pela polícia — algo que Brecht jamais esqueceria. Mesmo dez anos depois, quando ambos éramos emigrantes, ele ainda se lembrava daquele incidente".[8]

Após a *Ópera dos Três Vintêns,* Brecht esperava outro sucesso e, com a colaboração de Elisabeth Hauptmann, criou uma aventura, dando-lhe um título em inglês: *Happy End (Final Feliz).* A peça destinava-se a não ter nem começo nem final feliz. O novo *Singspiel* saiu de cartaz quase imediatamente após sua estréia, em setembro de 1929, e com uma justificativa mais do que adequada. Elisabeth Hauptmann relata[9] que foi ela quem primeiro chamou a atenção de Brecht para as possibilidades dramáticas do Exército da Salvação como outro tópico de um tema americano. De qualquer modo, a noção de combinar o submundo da *Ópera dos Três Vintêns* com os auxílios supraterrenos do Exército da Salvação revelou-se atraente. Kurt Weill também se interessou em musicar este novo trabalho, que, com um elenco que incluía Carola Neher, Helene Weigel, Oskar Homolka, Peter Lorre e Kurt Gerron, prometia ser outro sucesso. A infeliz miscelânea foi anunciada como "adaptação" de uma história americana, feita por uma certa "Dorothy Lane".

Mais uma vez, estamos em Chicago. No Ballhaus de Bill Cracker, os vigaristas se reúnem sob o comando da "mulher de cinza", conhecida como "Fly" (mosca), para planejar um assalto a banco. A esse covil da iniqüidade americana chega Lilian Aleluia, do Exército da Salvação, para converter os pecadores; mas num momento de esquecimento, bebe três uísques e canta uma provocante *Canção do Marujo* (o que a faz perder o emprego). Ela consegue converter Bill Cracker no devido tempo. É preciso dizer que Mosca redescobre seu marido (antigamente um chefe de polícia!) sumido há muito tempo? Acrescente-se um tempero de crime; e conclua-se com a reabilitação geral dos criminosos, um sermão de Mosca (memórias de Macheath!), de que o vigarista é coisa do passado, pois os homens importantes tomaram o poder; arremate-se tudo isso com um coral, com retratos iluminados de "santos" do Exército da Salvação, como St. Ford, St. Morgan e St. Rockefeller, entoados como uma hosana aos milionários:

> *Dai riqueza aos ricos, hosana!*
> *E dai-lhes virtude também, hosana!*
> *A ele que tem, dai mais, hosana!*
> *Dai-lhe o campo; a cidade também...*[10]

e se terá uma idéia dessa peça absurda.

Se não fosse pelas brilhantes canções de Kurt Weill, a coisa toda poderia ser logo esquecida. A *Canção de Bilbao*, que celebra o Ballhaus de Bill (por um dólar você consegue todo o barulho e prazer que deseja); a *Canção de Surabaya Johnny*, com sua deliberada banalidade de realejo (estilo americano?): "Você não tem coração, Surabaya Johnny, eu te amo tanto",[11] e a escandalosa *Canção do Marujo* de Lilian (*à la* Mandalay). "Oh, oh", canta, zombeteira, "agora vamos à Birmânia", onde há perspectivas ilimitadas de coisas boas, onde não precisamos de Deus nem de respeitabilidade. E ela conclui com a advertência lúgubre de tempestade e barcos naufragando, e "fim para toda essa conversa" quando "você estiver boquiaberto diante do trono de Deus" e "balbuciará pais-nossos":

> *Sim, o mar é azul, tão azul, tão azul*
> *E tudo segue seu curso,*
> *Mas quando tudo tiver acabado, não poderemos recomeçar...*[12]

Muito mais promissora, embora dela tenham sido elaborados apenas alguns fragmentos, era a peça que seria chamada *Declínio do Egoísta, Johann Fatzer.*[13] Fora na verdade planejada para ser apresentada no teatro de Piscator durante a temporada de 1929-1930, junto com outra das peças não concretizadas de Brecht, *Aus nichts wird nichts*[14] *(Nada se Faz com Nada)*. Os fragmentos de *Fatzer* sugerem que Brecht possivelmente estava elaborando um complemento de *Tambores na Noite* e tratando um problema viria a ocupá-lo de modo cada vez mais insistente nos anos vindouros — transformação de um individualista num ser social. Johann Fatzer e três companheiros, membros de uma unidade de tanques, desertam do Exército quase no fim da guerra. Fatzer vaga pela cidade de Mülheim à procura de provisões para os quatro. Busca os sinais de fadiga, descontentamento e revolta causados pela guerra, mas nada encontra. Aliás, as mulheres que estão numa fila para comprar pão o censuram por ser alarmista e provocador. Não era clara a intenção final do drama, mas os poucos fragmentos poéticos e dramáticos sugerem que o "egoísta" Fatzer aparentemente arriscava a segurança de seus companheiros escondidos com seu jeito de se comportar e se expor na cidade e tem de se justificar (as melodias lembram Kragler):

> *O ar e as ruas são para todos, não são? — Ouvir vozes, ver rostos, misturar-se livremente na torrente de seres humanos — não podem me impedir de fazer isso!*[15]

Dominado pela solidão, ele "levanta-se no meio da noite e sai para as ruas, gritando: 'Ei, onde estão todos vocês? Aqui estou eu, Fatzer. Não agüento mais. Não há alguém que me queira dar um tiro? Eu sou merda!' "[15] Um coro comovente, que prende a atenção de Fatzer, sugere que ele encontrará seu caminho em direção à comunidade e assim mudará o mundo ao seu redor. Mas primeiro ele tem de "chegar ao fundo".

> *A vítima não pode escapar*
> *Da sabedoria.*
> *Agarre-se firme e afunde.*
> *Tenha medo!*
> *Mas afunde. No fundo*
> *Encontrará instrução.*
> *Você, que demasiadas vezes foi aquele a ser interrogado,*
> *Agora pegue uma porção dessa inestimável instrução das massas.*

Assuma seu novo posto.
Estadista. Você está liquidado.
Mas o Estado não acabou ainda.
Permita-nos alterá-lo conforme as necessidades da vida.
Concorde: somos estadistas também, estadista...
O Estado não precisa mais de você,
Entregue-o a nós.

Outro coro canta: "A injustiça é humana; mas mais humana ainda é a guerra contra a injustiça".[16]

E então, em meio a toda essa atividade bem-sucedida ou não, um escândalo surpreendeu Brecht. Ele foi envolvido num processo na Justiça.

No outono de 1920, a empresa cinematográfica Nero Film, deparando com o apelo popular da *Ópera dos Três Vinténs,* decidiu filmá-la e contratou Brecht e Weill para fazerem o roteiro, com a assistência de Slatan Dudow, Caspar Neher e Leo Lania. G.W. Pabst dirigiria o filme. No verão seguinte, Brecht apresentou seu esboço da história, que acabou sendo considerada forte demais por Pabst e seus patrões. Pois Brecht afastara-se consideravelmente das atitudes sociais que expressara na *Ópera* e sentia-se insatisfeito com muitas de suas formulações naquela obra. Aproximara-se mais dos comunistas e agora desejava esclarecer algumas interpretações errôneas que tinham nascido dos pontos de vista sociais ambíguos ali expressos. O roteiro do filme que ele intitulou *Die Beule (O Vergão),* era substancialmente diferente da ópera original. Agora Macheath passa de ladrão petulante a banqueiro, em cujos negócios Peachum se tornará seu sócio, no final. Mas, antes disso, a luta entre os dois produz um choque infeliz, quando um dos subalternos de Peachum é surrado e fica com um vergão na cabeça ao tentar se opor aos capangas de Macheath, que estão surrupiando os móveis para o casamento deste com Polly. Peachum jura vingança, e o vergão torna-se um símbolo da batalha entre ambos e da vilania de Macheath. Entre outros incidentes, Peachum mobiliza suas hordas de mendigos, num esforço para bagunçar o cortejo da Coroação em Londres, apenas para descobrir depois que as forças que ele desencadeou, também partilhadas pelos verdadeiramente pobres e mendigos de

Londres, ameaçam virar do avesso todo o *status quo.* Uma das partes mais animadas da história mostra um sonho do chefe de polícia Tiger Brown, no qual ele vê ondas de abondonados e deserdados varrendo a cidade e destruindo-a. Outro incidente brilhante descreve a apropriação de um banco por Macheath e seus capangas, descem de um automóvel roubado e começam a subir a escadaria, quando são subitamente transformados em executivos bem trajados.

A transformação do ladrão em banqueiro é celebrada numa canção: se não pode herdar dinheiro, ganhe-o de outra forma; e para isso, os laços são melhores do que o revólver ou o punhal. A velha *Moritat* de Mackie e o tubarão mostra uma variante: Mackie sentado em sua cadeira, enquanto num banco do Hyde Park senta-se o falido a quem ele arruinou.

"Prove que ele está acabado, se puder."[17]

O tema social básico do filme é sublinhado na canção final:

Denn die einen sind im Dunkeln
Und die andern sind im Licht
Und man siehet die im Lichte
Die im Dunkeln sieht man nicht.

Há aqueles que ficam no escuro,
E outros ficam na luz.
Os da luz a gente enxerga,
Os do escuro não se vê.

Esta canção tinha a mesma melodia da *Moritat* do tubarão — mas como estava diferente agora!

Uma transformação tão radical — o deslocamento do ambiente original do submundo do crime para as esferas mais altas de banqueiro e capitalista — dificilmente seriam saudadas com alegria pelos produtores do filme. A acusação generalizada da sociedade fora particularizada. Eles propuseram mudanças que desagradaram a Brecht e a Weill, que moveram uma ação legal para impedir que o filme fosse rodado. Brecht perdeu a causa, em grande parte porque não conseguira trabalhar seriamente na versão para a tela e não pudera ser facilmente encontrado para consultas. As audiências, em 17 e 20 de outubro de 1930, deixaram toda Berlim atenta. Posteriormente, Brecht aceitou um acordo razoável, desistiu de apelar e o filme foi produzido de acordo com o *script* de Bella Balázs e sob a direção de Pabst. Obteve grande sucesso e, apesar de sua forma atenuada, revelou-se uma denúncia especialmente vigorosa. Brecht tirou proveito da experiência, pois, além da compensação financeira, tais acontecimentos o levaram a pensar mais seriamente na relação do escritor com a indústria em geral, e a indústria cinematográfica em particular.

Naturalmente, houve zombaria e gracinhas dirigidas contra ele. O jornalista Ludwig Marcuse, de Frankfurt, escreveu uma sátira intitulada "Brecht é Brecht", que, à maneira de *Homem é Homem,* contava como Brecht saíra de Augsburg para a selva de Berlim. "O sr. Brecht de Augsburg propõe e o marxismo dispõe. (...) Neste retrato, os leitores verão como o sr. Brecht de Augsburg foi novamente construído e remontado. (...) Esse é o resultado de sua campanha pela pureza da arte contra a sujeira da indústria: uma campanha que terminou com Brecht abrindo mão de seu direito de apelar, em troca de uma compensação de 21 mil marcos."[18]

Ao contrário de muitos de seus contemporâneos, Brecht ficou fascinado pelos avanços tecnológicos do que hoje em dia chamamos de "comunicação". O cinema e o rádio interessavam-no particularmente, não só devido a seu aspecto científico, mas sobretudo porque ofereciam meios rápidos e diretos para a difusão de idéias. Ele escreveu um extenso ensaio sobre a relação do escritor com a indústria do cinema, inspirado pela sua recente experiência. Longe de ser, como disse um dos críticos de Brecht, "longo e pretensioso",[19] o ensaio *Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment* era na verdade uma acurada e valiosa análise da natureza capitalista da produção cinematográfica, seu consumo e do consumidor — todos problemas válidos em qualquer tempo.

O "Caso da *Ópera dos Três Vintêns*" é introduzido por um breve lema — "Nossas esperanças estão nas contradições" — e discorre sobre o excitante potencial da mídia de cinema para o escritor. Desprezá-lo, como fazem tantos escritores, significa privar-

se de uma oportunidade e de um aparato extraordinários bem como de meios que lhe proporcionem aprendizado. Dizer que "a arte pode passar sem o cinema", que o escritor que não o aprecia pode manter-se longe dele é uma atitude *nonsense* e que prejudica não só o escritor, por impossibilitar-lhe o uso de um maravilhoso instrumento novo, mas também o cinema por privá-lo dos talentos específicos do escritor.[20]

Brecht não falava no vazio. De muitas formas, o cinema aproximava-se de sua própria concepção de teatro "épico". Em parte, parecia-lhe que isso trazia a emancipação do íncubo do "psicologismo". Expunha a realidade externa por meio da ação e não da "psicologia instrospectiva". O filme, aos olhos de Brecht, dispensa a "empatia e a mimese" — o ser humano é visto como "objeto" na sua atividade comportamental. Assim, a "psicologia introspectiva do burguês é esmagada". O comportamento social torna-se visível como "reflexos".[21]

Já que não pudera criar o filme que queria com a *Ópera dos Três Vintêns,* Brecht resolveu pelo menos escrever um romance baseado nele. Não podia imaginar então que fruto dessa idéia — o *Romance dos Três Vintêns* — não veria a luz do dia a senão quando ele próprio já não estivesse mais na Alemanha.

Em 9 de março de 1920, *Der Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny),* de Brecht e Weill, estreou em Leipzig. O crítico Alfred Polgar estava presente e descreve o modo como a peça foi recebida:

> "Bem junto de mim ocorreu o seguinte: a dama à minha esquerda foi tomada por um espasmo cardíaco e fez menção de sair — apenas a advertência de que aquela poderia ser uma ocasião histórica evitou que ela se retirasse; o saxão idoso à minha direita abraçou os joelhos da esposa e estava arrebatado; o homem sentado atrás de mim resmungava sozinho: 'Estou só esperando que Brecht apareça' e lambia os beiços. A prontidão é tudo. (...) Finalmente, o levante em massa dos descontentes, que ficaram desconcertados com os aplausos ensurdecedores. Houve episódios muito impressionantes. Um digno cavalheiro com o rosto em chamas pegara um molho de chaves e berrava valentes ataques ao teatro épico. (...) O tom que produzia tinha algo de implacável, que cortava as entranhas da gente. Devia ser a chave do seu cofre. (...) Sua esposa, com um coque no alto da cabeça e um vestido azul de flores amarelas na parte de baixo, não o abandonou nessa hora decisiva. A pesada Valquíria urrava: "Hoio...

> o! Hoio... o!". Então meteu na boca dois dedos gordos, revirou os olhos, inflou as bochechas e emitiu um assobio mais ensurdecedor que o ruído da chave do cofre. (...) Era a primeira experiência do teatro épico de Brecht, e o escândalo desencadeado anunciava a iminente explosão do país".[22]

Mahagonny era, parafraseando Oscar Wilde, o espelho que Brecht e Weill seguravam para o burguês Caliban, e este não ficou contente. *Mahagonny* era a sociedade — a República de Weimar, com sua anarquia — uma sociedade que ainda não percebera o quanto estava perto do precipício. O impacto da crise econômica mundial apenas começava a ser notado; mas não podia haver engano quanto ao significado da crescente agressividade dos nacionalistas e nacional-socialistas; nem quanto à secreta militarização dos direitistas; nem quanto à fraqueza do regime de Weimar diante dessas ameaças. A população, em especial as classes trabalhadoras, estava desnorteada diante das inúmeras crises parlamentares, mudanças de governo e, o mais perturbador, os freqüentes expedientes de Von Hindenburg e Brüning para governar através de decretos. As dissensões na esquerda — a inabilidade de comunistas e socialistas em formarem uma frente comum diante do crescente desemprego e desastre iminente — minaram a fé na liderança. Escândalos após escândalos em altos escalões, envolvendo até oficiais do regime de Weimar e vários social-democratas eminentes (o notório caso "Slarek"), revelavam o cinismo. Era tido como certo que os grandes industriais e financistas apoiavam abertamente os nacional-socialistas.[23]

Mahagonny disse: "Tudo é permitido". A questão era: para quem?

Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny era fruto de uma peça anterior e bem menos extensa — *Pequena Mahagonny* — um *Singspiel* apresentado no Deutsche Kammer musik de Baden-Baden, em 17 de julho de 1927, com música de Kurt Weill. Tratava-se de fato de um breve esquete, que começava com um tiro de pistola e que, em linhas gerais, revelava a concepção mais plena a ser desenvolvida posteriormente em *Mahagonny.* Incluía seis *Canções de Mahagonny* que haviam sido publicadas em 1927 em *Hauspostille,* com melodias originais de Brecht.

Em sua versão definitiva, *Ascensão e Queda de Mahagonny* coloca em cena quatro personagens repulsivos, com policiais em seu encalço. Entre eles nossa velha amiga Leokadya Begbick (de *Homem é Homem).* Todos estão indo para as minas de ouro no Oeste americano e, no caminho, decidem parar e fundar uma cidade de alegria, Mahagonny, a cidade "rede", na qual se poderá apreender o ouro que flui do Oeste e do Alasca. Nessa cidade do prazer haverá "gim, uísque, moças e rapazes". Paz e harmonia reinarão, pois no mundo exterior não há "nada em que possamos nos agarrar".[24] Na festa da chegada desses personagens e a fundação da cidade miraculosa, com seu hotel chamado "Sob o Signo do Homem Rico", aparecem as "moças". E com elas chega Jenny, que canta, em inglês, *Alabama Song.*

Oh, show me the way to the next whiskey bar...
Oh, moon of Alabama
We now must say good-bye...

Oh, mostre-me o caminho para o próximo bar...
Oh, lua de Alabama,
Agora devemos dizer adeus...

seguida de "mostre-me o caminho para o próximo menino bonito" bem como "para o próximo dolarzinho".

Certamente chegam fregueses — entre eles, quatro lenhadores do Alasca, com os bolsos cheios de dinheiro cantando *Vamos para Mahagonny,* onde, além de outras amenidades, "seremos curados da civ-civ-civilização". Mas em breve descobrem que nem tudo ali é o paraíso. Paul Ackerman, um dos lenhadores, não acha a vida tão agradável por lá. Falta alguma coisa. Há na verdade demasiados "Não deverás", e ele teria ido embora se um furacão de repente não ameaçasse acabar com a região. Enquanto os demais cantam um coral de intrepidez e segurança ("Ergam-se e não tenham medo, irmãos."), Paul ri e se rejubila:

Vejam, é assim que vai o mundo:
Paz e harmonia são mentiras no fundo...

Ele compara furacões e tufões com seres humanos querendo se divertir. A sra. Begbick se une a ele:

O furacão é mau,
Tufões são piores ainda,
Mas é o Homem que é realmente mau.[25]

Paul Ackermann proclama então a doutrina universal para Mahagonny — "Tudo é permitido." — a moral do *laissez-faire.* Miraculosamente, o furacão poupa Mahagonny, e agora o novo evangelho é posto em prática, com seus quatro princípios básicos anunciados pelo coro:

Primeiro, lembrem, vem a sua pança,
Depois a putaria,
E não esqueçam que tem o boxe
E a bebedeira — por contrato.
E, melhor de tudo, um preceito é verdadeiro:
Seja o que for que você deseje, passe logo ao ato.[26]

E passar à prática. Jacob, o glutão, mata-se de tanto comer; os outros começam a "amar"; Joe é morto durante uma luta de boxe com Trinity Moses; e Paul faz amor com Jenny. O dueto entre eles é um dos mais belos poemas líricos que Brecht escreveu e que Weill musicou:

JENNY — *Sieh jene Kraniche in grossem Bogen!*
PAUL — *Die Wolken, welche ihnen beigegeben*
JENNY — *Zogen mit ihnen schon, als sie entflogen*
PAUL — *Aus einem Leben in ein andres Leben...*

Veja essas garças em grande arco!,
As nuvens que lhes foram dadas
Já voavam com elas quando partiram
De uma vida para outra vida...
Assim, quando flutuam,
Na mesma altura, e iguais também em rapidez,
Como se por mero acaso juntas estivessem.

Nuvem e garça em seu vôo partilham
O doce céu que cruzam tão velozes,
Que nem se atrasam em seu vôo nem se forçam,

E nada vêem senão como o vento suave
Faz ondular a outra como a onda que roça
As duas, quando jazem lado a lado, em seu vôo...

Assim o vento as leva talvez para o nada,
Se nenhuma delas muda, desvanece-se, dispersa,
Nada então irá tocá-las — feri-las,
E flutuarão para longe dos lugares
Onde as chuvas podem ameaçar ou os disparos ecoariam.

Assim ao sol e nas indiferentes mudanças da lua,
Imersas, voam, cada uma uma porção da outra.
Para onde? Parte alguma. Fugindo de quem? De tudo.
Juntas por quanto tempo? Um breve instante. E quando se separam?
Logo. Isto é, para os amantes, o amor. Uma breve estada.[27]

Estaria Brecht ecoando à sua maneira o poema igualmente belo do poeta do século XIX Nikolaus Lenau, *Liebe und Vermählung (Amor e Casamento),* que começa com o verso *Sieh dort den Berg mit seinem Wiesenhange* ("Veja ali a montanha com sua encosta de planícies")?

Mas Mahagonny tem um defeito: precisa de dinheiro. É isso que Paul Ackermann descobre pouco depois de ter esbanjado todo o seu e não poder mais pagar suas contas. Ele deve ser julgado num tribunal, "não pior do que outros tribunais":

por causa da falta de dinheiro
que é o maior dos crimes deste mundo.[28]

Paul é condenado à morte e, quando diz à sra. Begbick: "Não sabe que existe um Deus?", ela responde pedindo aos outros que representem a peça de Deus vindo a Mahagonny, "nas névoas do uísque". Deus disse aos beberrões: "Vocês bebem feito esponja, entra ano, sai ano, e desperdiçam meus grãos. Agora chegou o dia de prestar contas. Todos irão para o Inferno. Então, apaguem seus charutos e vamos para o Inferno". Mas os homens de Mahagonny dizem: "Não. Você não pode nos arrastar para o Inferno, porque já estamos nele".

Paul Ackermann é executado, e um letreiro introduz a cena final:

> NA CONFUSÃO INTENSIFICADA, O AUMENTO DO CUSTO DE VIDA, ANIMOSIDADES CRISPADAS DE TODOS CONTRA TODOS, OCORREM NAS ÚLTIMAS SEMANAS DA CIDADE-REDE MANIFESTAÇÕES DOS QUE AINDA NÃO FORAM USADOS E NÃO APRENDERAM NADA, EM NOME DO SEU IDEAL.

Ao fundo, pode-se ver a cidade de Mahagonny em chamas, quando os manifestantes desfilam diante de nossos olhos, carregando cartazes com inscrições como:

> POR PREÇOS MAIS ALTOS. PELA GUERRA DE TODOS CONTRA TODOS. PELO CAOS EM NOSSA CIDADE. PELA CONTINUAÇÃO DA IDADE DO OURO. PELA PROPRIEDADE PRIVADA. PELA DISTRIBUIÇÃO IGUAL DE BENS ESPIRITUAIS. PELA DISTRIBUIÇÃO DESIGUAL DOS BENS MUNDANOS...[29]

"Já estamos no Inferno." Esse é o retrato da sociedade oferecido por Brecht — um inferno de parasitas, onde os homens são piores do que tufões; onde tudo pode ser comprado, desde que se tenha dinheiro; onde o evangelho diz:

Você deve se deitar na cama que preparou,
Ninguém se importa com você.
Se for preciso dar pancada, eu as darei,
E se houver alguém para ser golpeado, será você.[30]

Essa peça era uma provocação, e assim foi sentida pela platéia burguesa, que reagiu coerentemente com sua "consciência suja". Sentiram-se como que atacados "pelos proletários unidos de todos os países".[31] O paraíso burguês estava sendo dilacerado por mãos sacrílegas, que expunham seu vazio interior. Ia longe o sentimento de júbilo que saudara a *Ópera dos Três Vinténs*, que podia ser interpretada como uma piada. *Mahagonny* significava negócios.

Quando foi apresentada em Berlim, em dezembro de 1931, o retrato histórico mudara, a crise se aguçara muitíssimo e a anarquia descrita no palco não podia parecer senão uma réplica exata do que acontecia no mundo exterior.

Durante o segundo espetáculo, os nazistas reunidos criaram tamanho tumulto que cem deles tiveram de ser expulsos do teatro. Estes juntaram-se a outros na Opernplatz e gritaram: *"Deutschland, erwache!"* (Alemanha, desperta!).

Mahagonny é o último testamento "burguês" de Brecht. Por mais que seja inflexível no sardônico desmascaramento do senso "dinheirista" da sociedade e seu efeito nas vidas humanas, não chega realmente a revelar o *processo* dessa destrutividade ou das forças envolvidas nesse fenômeno. Não existe um verdadeiro conflito. Paul Ackermann tem de tombar para ser derrotado (e executado), sem jamais chegar a compreender as forças que o estão destruindo. As "lições" que ele e seus companheiros aprendem não lhes vêm como resultado de sua percepção da verdadeira natureza das relações sociais (tais como são), mas por causa de um furacão. Mais uma vez a anarquia enfrenta a anarquia. Paul tenta retirar-se de uma anarquia mundial geral para uma anarquia pessoal. É condenado. De novo o homem abstrato é visto como a força destrutiva vulcânica, superior até às forças naturais — irresistível e incompreensível. O fato de os lenhadores proletários serem transformados em porta-vozes do *etos* da exploração, e pequenos organismos parasitas como os Begbick e os Joe serem seus instrumentos, apenas aumenta a confusão.

Mas, apesar dessas falhas, *Mahagonny* continua sendo uma obra-prima. Representa Brecht e Weill no que têm de mais original nesse período. É menos derivativa em seu material original. Sua análise revela-se mais ampla e mais complexa. O ambiente americano não passa, naturalmente, de mera fantasia. Mahagonny é a Alemanha. Mahagonny é o mundo do capitalismo. A música de Weill serve para sublinhar a irrealidade de uma situação muito real. O folclore tradicional e os elementos de jazz desritualizam os elementos essencialmente sérios da peça de Brecht. Ela é, na realidade, uma "massa negra" capitalista, um despojamento ácido da solenidade. Assim, no final, os bens terrenos de Ackermann são trazidos num almofadão de linho: seu relógio, seu revólver, talões de cheque e uma camisa, enquanto o coro entoa: "Oh, lua do Alabama". Antes disso, quando, em seu apogeu, Paul proclamara o evangelho do "Você pode", as orientações de palco mencionam que todos os presentes "erguem-se, descobrem a cabeça", enquanto lá fora se ouve o cântico sagrado: "não desanimem".

Assim Brecht resumiu o mundo de Weimar. Parado no umbral de um novo continente, ele podia lançar o olhar para o que estava atrás e ver, como ele próprio descreveria, "como o grande dilúvio varria o mundo burguês. Primeiro ainda se avistava um pouco de terra, logo transformando-se em poças e sons — e depois, até onde o olho alcançava, as águas negras, com ilhotas que desintegravam-se rapidamente".[32] Ele participara daquele mundo varrido pelo dilúvio, primeiramente como espectador da condenação, elogiando "o frio, a treva e a decadência", regozijando-se naquele belo caos; um Kragler fugindo do chamado para a batalha, a fim de gratificar a carne; e ele finalmente consumara seu testamento para a noite em *Hauspostille.* Depois disso, com uma nova bússola na mão, começara a dirigir o instável barco do eu, guiando-o entre recifes, ainda inseguro mas preso à sua meta. Começara a ver que o caos era a sociedade e que a sociedade eram homens e mulheres, socialmente ligados ou perdidos, movidos por forças controláveis por seres humanos. O barco que ele manobrava encontraria seu caminho desde que ele compreendesse os ventos e as águas e soubesse como lidar com aquela embarcação. Agora, em 1930, com mão mais segura ele se dirigia para a terra.

XI

A Recuperação da Identidade: O Teatro Épico

Não foi através de Marx que você chegou a reconhecer o declínio do drama. Não foi através de Marx que você chegou a falar do teatro épico. Pois, vamos falar com doçura, o teatro épico é você, caro sr. Brecht.
FRITZ STERNBERG *a Brecht, 1927*

Pensar, ou escrever, ou apresentar uma peça também significa transformar a sociedade, transformar o Estado, sujeitar ideologias a um severo escrutínio.
BRECHT, *1931*

Ao concluir *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny,* Brecht havia chegado a uma fase de sua evolução em que estava pronto para cristalizar a teoria do teatro épico. Como sempre se considerara um "experimentador" e encarara suas obras como "experimentos", ele continuaria, nos anos vindouros, a refinar e modificar muitos de seus conceitos. Mas os princípios fundamentais do teatro épico permaneceriam essencialmente os mesmos. Quando o termo "épico" revelou-se insatisfatório, Brecht mudou-o para "dialético". Mas o "épico" ficou associado ao nome de Brecht e, embora houvesse antes e depois dele muitos praticantes desse tipo de teatro, é consenso geral que essa forma seja domínio seu.

Para evitar confusão, pode ser útil, de saída, apresentar tão precisamente quanto possível a natureza fundamental do teatro épico brechtiano, que o diferencia de trabalhos similares realizados por outros que, por vezes, usam esse nome.

formal e ideológico

As teorias épicas de Brecht constituem-se da fusão de dois elementos principais: o formal e o ideológico. Para ele, ambos eram inseparáveis e discuti-los isoladamente revela-se algo impensável. Alguns dos elementos formais e técnicos foram mencionados anteriormente nestas páginas, sobretudo aqueles ligados ao teatro de Erwin Piscator.[1] Serão reconsiderados à luz de sua relação com os elementos ideológicos.

A teoria épica brechtiana pressupõe uma teoria geral, uma *Weltanschauung*, neste caso o marxismo, a qual se funde com os vários elementos que constituem o teatro: público, atores, forma e conteúdo da peça, palco, música. Em todos esses aspectos o teatro épico de Brecht exige não uma renovação do elemento ou elementos mais antigos, mas uma mudança total.

Poucos dramaturgos empenharam tanta reflexão, esforço e tempo na teorização sobre sua arte no produto desta — o teatro. Os nomes que vêm à mente de imediato são os de Lessing, Hebbel, Schiller, Strindberg, Shaw e Corneille. Brecht é o único intelectual moderno a ter elaborado um sistema de investigação do drama que pode ser colocado lado a lado com os de Aristóteles e Hegel. Ele começou teorizando sobre o teatro quase no mesmo momento em que começou a escrever; e, por mais desconexos e esparsos que possam ter sido seus primeiros comentários, provam que entre sua prática como dramaturgo e sua teorização sobre o drama nunca existiu a lacuna que certos críticos mostraram-se zelosos demais em explorar e expandir.

Brecht levava sua teoria a sério. Aquilo que Piscator e outros tinham já apontado, ele era capaz de realizar na prática, em virtude de seus numerosos talentos: pois era poeta, dramaturgo e diretor de palco de primeira linha; e, num grau secundário, era músico; e, como esperamos que surja da discussão subseqüente, era um pensador. Mas seu pensamento abrangia não apenas o que estava acontecendo no palco como também o que acontecia na platéia, e, além disso, o que estava acontecendo no mundo fora do teatro.

Nada parece tão artificial (para ser brando) quanto imaginar, como fazem alguns escritores, que Brecht criou sua teoria para adaptar — ou justificar — uma prática poética ou dramática que ou era falha ou não parecia se conformar com a tradição.

Disso, por exemplo, é que se vangloria Rudolf Frank, um diretor de teatro, que lembra (depois de um lapso de muitos anos) ter falado com Brecht após uma apresentação de *Eduardo II*:

> "Você tem uma contribuição mais original a dar do que o que corresponde às regras. Sabe que vão usar contra suas peças o fato de que você infringiu as regras, até que consiga apoiá-las com uma nova teoria. Invente uma teoria, caro Brecht! Quando os alemães ganham uma teoria, engolem todo o resto".[2]

Teatro = Platéia

Brecht via o teatro como uma entidade, cujo elemento não menos importante era a platéia. Acreditava ser necessário desenvolver a arte do espectador tanto quanto a do escritor ou ator. Considerava o público um "produtor", cuja participação era fundamental. Transformar o teatro, portanto, significava também transformar a platéia. É preciso torná-la "produtiva" e acabar com seu papel eternamente à mercê dos favores do que Brecht chamava o teatro "culinário" — isto é, um teatro que apresentava ou "punha na mesa" seu prato, para ser saboreado, degustado, engolido, consumido; ou, mudando um pouco a imagem, uma platéia que tivesse seu paladar excitado, titilado e satisfeito e depois fosse para casa estalando os lábios.

Como Brecht via a platéia contemporânea, como ela realmente era na sua época?

> "Correndo para fora de estações do metrô, ansiosa por ser transformada em massa nas mãos de mágicos — homens crescidos, provados e testados na luta pela vida disparam para a bilheteria. Lá guardam seus chapéus, e com eles os hábitos cotidianos, as atitudes normais da vida de todo dia. Uma vez fora da chapelaria, ocupam seus assentos com postura de reis."[3]

Ele se refere à platéia de ópera, mas é óbvio que pensa no teatro como um todo. Vamos, com Brecht, acompanhar essa platéia numa apresentação, digamos, de uma ópera de Wagner.

> "Entremos num desses teatros e observemos o efeito que ele tem sobre os espectadores. Olhando em volta, vemos figuras bastante imóveis, num estado singular: parecem estar tensionando os músculos cansativamente, a não ser que estejam enervadas e exaustas. Raramente se comunicam en-

> tre si — relacionam-se como se estivessem dormindo, mas num sono no qual sonham sem cessar... Verdade, seus olhos estão abertos, mas não estão: apenas olham fixamente. Não ouvem, só escutam. Olham para o palco como em transe, com uma expressão parecida com as de gente da Idade Média — era de bruxas e clérigos. Ver e ouvir são atividades e podem dar prazer. Mas essas pessoas parecem despojadas de toda atividade, como homens a quem se está fazendo alguma coisa."[4]

"A quem se está fazendo alguma coisa." Como essa noção é crucial para a compreensão da teoria geral de Brecht sobre o drama, vamos dar nessa visita à ópera um passo adiante, observando um espectador hipotético numa ópera específica de Wagner, *Tristão e Isolda,* surpreendendo-o quando ele contempla o magnífico segundo ato. Ele vê à sua frente duas rampas e um castelo medieval, envoltos em treva. Duas figuras emergem da escuridão (e do romântico passado medieval). Dois amantes, Tristão e Isolda, aprisionados num infeliz mas irresistível e proibido amor. A noite cai, trazendo o que os amantes desejam (e cantam) — "a perda da consciência", isto é, da realidade do mundo exterior, de onde ainda chegam as notas encobertas e cada vez mais distantes das trombetas do rei Mark, o marido, e seu grupo de caça. O erotismo metafísico superpõe-se ao físico quando a música sensualmente arrebatadora se ergue e desce ao mágico comando de Wagner. Ele lançou sua rede encantada e nosso espectador permanece estático (com centenas de outros), arrebatado, partilhando vicariamente a paixão dos amantes:

O sink hernieder
Nacht der Liebe,
gib Vergessen
dass ich lebe...

Oh, desce até nós,
Noite de amor,
Faz me esquecer
que vivo...

A noite desce, mas o tempo está passando e os amantes precisam se apressar. A canção e a música continuam, até ouvirmos o *Liebestod* — a morte por amor:

Ewig einig
ohne End
Ohne Bangen...

Sempre unidos,
Sem fim,
Sem receio...
Além de toda a dor...[5]

Assim, também vicariamente nosso espectador morre uma morte por amor. Quando tudo acaba, ele vai para casa, com seu apetite sensual saciado — "toda a paixão gasta" — , tomado por um vago pessimismo schopenhaueriano destilado em amor terreno e morte, trevas e renúncia wagnerianos.

Ele agarrou-se, deliberadamente ou não, ao teatro "da ilusão", que deliberadamente o deixou em transe. Foi arrebatado e, como recentemente expressou um dramaturgo contemporâneo de sucesso:

> "Há algo de atraentemente violento nisso, de modo que [ele] pode realmente se entregar, pensar e sentir".[6]

Para obter o máximo desse efeito, naturalmente, é preciso empregar todo um aparato de recursos altamente tecnológicos, psicológicos e físicos. Richard Wagner, muito à frente da Madison Avenue, planejou cuidadosamente essas técnicas "subliminares". Para isso, projetou seu próprio teatro, exigindo um "fosso místico" no qual a orquestra ficaria oculta, e que também estabeleceria uma distância espacial entre platéia e palco, "separando o real do ideal" e criando um efeito pelo qual os personagens dramáticos seriam "magnificados em proporções sobre-humanas". O *tableau,* como dizia Wagner, "afasta-se do espectador como num sonho"...

> "Enquanto isso, a música, surgindo como uma voz espectral do 'fosso místico', ou como o vapor erguendo-se do sagrado peito da Terra sob trípode de Pítia, induz no espectador aquele estado espiritualizado de clarividência, dentro do qual a representação cênica se torna a imagem perfeita da vida real."[7]

Ninguém poderia ter promovido de maneira mais lúcida o oposto absoluto daquilo que Brecht desejava do *seu* espectador.

Ele não nega que as ilusões que a ópera oferece têm uma séria função social. Pois, acredita, seus elementos inebriantes são indispensáveis para as platéias atuais. É nessa atmosfera que o ser humano tem a oportunidade de sentir-se "humano" mais uma vez, vindo, como acontece, de um mundo exterior onde "suas funções racionais coletivas foram por longo tempo completamente espremidas até o nível de uma ansiosa desconfiança, um calculismo egoísta e da capitalização de seu semelhante".[8] O que é excelente para ele, diz Brecht, citando Sigmund Freud para dar apoio a sua afirmativa. Freud afirmava que a vida é dura demais para que o homem a suporte, e traz consigo demasiadas dores, decepções, de modo que ele não pode passar sem "remédios paliativos".

> "Existem", continua Freud, "talvez três dessas medidas: desvios poderosos que nos fazem ignorar nossa miséria; satisfações substitutivas, que a diminuem; e substâncias inebriantes, que nos tornam insensíveis a ela. (...) As satisfações substitutivas, como as oferecidas pela arte, são ilusões em contraste com a realidade, mas mesmo assim fisicamente eficazes, graças ao papel que a fantasia assumiu na vida mental."[9]
>
> "O serviço prestado pelos meios inebriantes na luta pela felicidade e para manter distante a miséria é tão louvado como benefício que indivíduos e povos lhes deram lugar estabelecido na economia de sua libido. Devemos a tais recursos não apenas o alcance imediato do prazer mas também um grau altamente desejado de independência do mundo exterior. (...) Como bem se sabe, é precisamente essa propriedade de intoxicação que também determina seu perigo e sua capacidade de causar dano. Eles são responsáveis, em certas circunstâncias, pelo inútil esbanjamento de grande cota de energia que deveria ser empregada na melhoria do destino humano."[10]

No que diz respeito ao teatro, naturalmente, não importa se o elemento "intoxicante" é oferecido em forma de música por Richard Wagner ou Richard Strauss, ou na forma do drama clássico. Pois Brecht insiste em que

> "a coisa mais importante nesses tipos de teatro, no que se refere aos espectadores, é que estes são capacitados a trocar um mundo contraditório por um mundo harmonioso, um mundo que quase não conhecem por um com o qual podem sonhar".[11]

O drama tradicional (para não mencionar seus análogos adulterados) pode oferecer esses elementos inebriantes por meio de seu estilo retórico, declamatório e altamente emocional (os alemães chamam isso de patos), seu formalismo, a irrealidade de sua trama e ambientação, de modo que o espectador identifica-se com o destino individual do herói, com a cena distante, e é levado a um ponto em que "o peso da existência" é temporariamente erguido de seus ombros. Aos olhos de Brecht, uma platéia contemporânea num espetáculo convencional é "tirada fora de si mesma", desgastada pela sugestão, e recebe uma imagem do mundo como uma entidade fixa e inalterável, que deve ser tomada como coisa certa. Adicionalmente, infunde-se no espectador a noção de que o pensamento determina o ser. Sentimentos contidos são assim "liberados" — o mundo tornou-se "visível" para ele, mas não "transparente". Ele foi capacitado a *vê-lo*, mas não *através dele*.[12]

E o espectador desse tipo de teatro reflete: "Sim, eu senti isso. É assim que eu sou. É apenas natural. E vai ser sempre assim. Essa é a grande arte: tudo é evidente por si mesmo. Choro com quem chora e rio com quem ri".[13]

Apesar de essas reflexões de Brecht estarem espalhadas por vários de seus textos desse período e de épocas posteriores, caracterizam suficientemente seu pensamento central e básico nessa fase — em torno de 1930 —, sugerindo que sua teoria estava então plenamente organizada, embora não tão completamente para ser apresentada em *Breve Organon* senão alguns anos mais tarde. Assim, ele dá voz a um sentimento antigo, quando, no exílio, dirige-se aos atores de um teatro convencional da seguinte forma:

> *Para muitos, o teatro é o lugar*
> *onde se criam sonhos. Vocês, atores,*
> *vendedores de drogas, em suas casas escurecidas*
> *as pessoas transformam-se em reis e realizam*
> *façanhas heróicas em segurança. Arrebatados*
> *além de si mesmos ou tomados de piedade*
> *eles sentam-se felizes e distraídos, esquecendo*
> *as labutas da vida diária. Fugas.*
> *(...) Naturalmente, se alguém entrar,*
> *os ouvidos ainda cheios do rumor da cidade,*

ele próprio ainda lúcido, dificilmente reconheceria
ali, sobre o palco, o mundo que acaba de deixar.
E, deixando a casa de vocês, ele dificilmente reconheceria
o mundo — já não mais rei, mas homem inferior —
ele dificilmente se sentiria em casa na vida real.[14]

Que tipo de espectadores, que tipo de platéia, então, procura Brecht? Primeiro, afirma ele, o teatro atual não entende que lida com "o público de uma era científica".[15] Diante de tal platéia, a "única piedade" é valorizar sua inteligência o mais possível. "Apelo", diz ele, "ao julgamento dos seres humanos."[16] Esse tipo de espectador traria ao teatro seu mecanismo pensante e o manteria desperto. Viria como *observador* e *crítico* da ação que está se desenrolando; permaneceria, por assim dizer, "fora" dela. Em vez de permitir que seus sentimentos fossem virados do avesso, e sua atividade dissipada, ele seria provocado — a tomar decisões. Em outras palavras, também se tornaria um "produtor", de modo que "menos aconteceria *dentro* dele, mas mais *com* ele".[17]

Público

Uma platéia familiarizada com a ciência e o esporte pode combinar ambos ao vir para o teatro. Seus símbolos são as torres de rádio, as gigantescas chaminés e meios de transporte da região do Ruhr e os estádios e ginásios de esporte das cidades.[18]

Olhemos agora dentro da mente desse espectador hipotético de um novo tipo de teatro. Diferente do nosso outro espectador, ele agora refletiria como segue: "Eu nem tinha pensado nisso. Não é assim que deveria ser. Que esquisito... quase inacreditável. Isso tem de acabar! Os sofrimentos do homem me afetam profundamente, porque há uma saída para ele. Essa é uma grande arte — nada aqui é evidente por si mesmo. Rio de quem chora e choro por quem ri".[19]

Num poema posterior, Brecht nos dá um retrato "final" desse tipo de espectador:

Recentemente encontrei meu espectador.
Numa rua poeirenta
Ele empunhava uma furadeira elétrica.
Ergueu os olhos por um breve instante. E rapidamente
Armei meu teatro entre as casas. Ele

Ergueu os olhos, expectante.
No bar
Encontrei-o novamente. Estava no balcão
Manchado de suor; bebia, e na mão tinha
Um sanduíche. Rapidamente armei meu teatro. Ele
Ergueu os olhos, surpreso.
Hoje
Tive sorte mais uma vez.
Na frente do depósito da ferrovia
Eu o vi empurrado por coronhas de rifles
Enquanto rufavam tambores — era empurrado para a guerra.
Bem ali, no meio da multidão,
Armei o meu teatro. Por cima do ombro
Ele olhou para mim:
E balançou a cabeça, concordando.[20]

Naturalmente, Brecht não fala apenas de sua platéia mas também do tipo de teatro para o qual sua platéia "balançaria a cabeça concordando".

Que tipo de teatro? A criação desse novo tipo de teatro, nas palavras de Brecht, era um ato revolucionário. Seria um teatro radical, isto é, iria até a raiz das coisas. Pressupunha, por isso, não só uma nova estética teatral e um novo tipo de drama mas também um exame da base dessas formas e instituições, da sociedade em si mesma.

Sua própria atividade artística então atravessara duas grandes fases. A primeira, marcada por uma forte revolta antiburguesa — sob a cobertura do niilismo, do individualismo e do cinismo, sem excluir, porém, a compaixão pelos "exércitos ignorantes" de marginais e órfãos da sociedade, que esta negligencia, ignora e humilha. A segunda fase exibe um estudo mais detido do sentido do social por trás desses fenômenos; mostra maior consciência do impacto do capitalismo e do dinheiro no mundo. Em geral nessa fase Brecht "interpreta" ou "descreve" o mundo de Weimar, sem ainda indicar como ele poderia ser mudado. Assim como na primeira fase o homem é visto como inimigo do homem — lobo do seu irmão — e o mundo, um implacável e imutável campo de batalha de apetites insatisfeitos, na segunda fase, que inclui a *Ópera dos Três Vinténs* e *Mahagonny*, a luta do homem torna-se uma luta pela sobrevivência, intimamente ligada à falta e à necessidade de dinheiro e à sua busca. Aqui a anarquia e a parcial compreensão social estão lado a lado.

Com os anos trinta, começa a terceira fase da carreira de Brecht, na qual ele consegue sintetizar seus pontos de vista políticos e sociais — seus estudos marxistas — com suas visões da natureza e função do drama e do teatro. Ele faz a aplicação prática do marxismo também em sua vida.

Essa fusão de marxismo, teatro e vida forneceu a muitos juízes de Brecht momentos de desconforto. Críticos literários que se retorciam de horror diante da idéia de que alguém pudesse fazer um relato inteligente sobre T.S. Eliot sem se referir ao seu anterior niilismo e, depois, à sua guinada para o anglo-catolicismo, o monarquismo e o anti-semitismo (todos magnanimamente dissolvidos no generalizado "amor" dos poemas e peças posteriores); ou, para tomar nomes mais grandiosos, John Milton, sem a referência a seu puritanismo e seu antimonarquismo; ou Dante, sem se levar em conta sua relação com o catolicismo romano e seu sonho do império (pode-se continuar essa lista indefinidamente), enfim, críticos desse tipo mostram um pudor virginal quando abordam o marxismo de Brecht, como uma espécie de obscenidade inconveniente e transviada, uma desordem mental de alguém tão talentoso em outras coisas — e, exceto por isso, aceitável —, um talento literário, senão um gênio. Armados com passaportes não oficiais que lhes permitem penetrar no inconsciente de Brecht, insistem em "masoquismo", "sadismo", "esopismo" e "deslocamentos" latentes ou manifestos, com todo o resto do prolífico vocabulário que a psiquiatria moderna lhes oferece para disfarçarem suas próprias projeções. Assim, o jornalista Willy Haas, por exemplo, atribuía a conversão de Brecht ao comunismo à astúcia de amazona de sua esposa Helene Weigel. Outro crítico, um americano, sugere (talvez à luz da experiência acadêmica atual) que a conversão e as convicções de Brecht eram acomodações às exigências de seus empregadores, que lhe dariam o que ele queria — acima de tudo, um teatro. Pensando as palavras de Virgílio a Dante, repitamos simplesmente com o primeiro: *"Non ragionam di lor, ma guarda e passa".* ("Não falemos deles, mas olhe e passe.")

influência marxista

Marxismo

A cosmovisão subjacente ao teatro épico de Brecht, e que ele adota abertamente, é marxista. O marxismo pressupõe a existência de um universo material, externo, independente, mas acessível à consciência, ao conhecimento e à atividade de homem e receptivo à sua influência. Afirma a primazia da matéria. Afirma a *primazia da realidade.* Esse mundo real, animado e inanimado, está em constante processo de mudança. Mudança é fundamental. Mudanças como as que ocorrem não o fazem linearmente, mas muitas vezes em curvas, saltos ou de maneira explosiva. Para compreender o mundo, então, ele tem de ser concebido como reflexo de *processo* e *mudança.* Estas acontecem de maneira *dialética,* isto é, como resultado de conflito ou luta. O homem é parte deste mundo; ele é parte da estrutura social da sociedade existente; e ele, por sua vez, reflete seu caráter e os movimentos dessa sociedade. Também sua consciência é reflexo da sociedade em que ele vive, além de ser fator determinante no desempenho de um papel efetivo na mudança do mundo que o rodeia e a si mesmo. Torna-se tal fator por meio da "vida consciente". Isto significa atividade sobre o mundo, resultando de uma consciente compreensão de seu processo e mudança, e também da possibilidade de mudança. O objetivo dessa "vida consciente" é a liberdade, isto é, a aquisição de uma personalidade plenamente integrada, rica, individual, por meio da realização do potencial criativo do homem. Essa liberdade, porém, não é atingível sem uma compreensão consciente das leis físicas e sociais que controlam a natureza e sociedade e governam o universo. Pela compreensão e domínio dessas leis, o homem torna-se capaz de *utilizá-las,* de passar de escravo a senhor delas. Isso é o que se chama emergir do Reino da Necessidade para o Reino da Liberdade. Mas o homem não pode fazer isso sozinho. Pois, assim como a consciência humana é a mais alta manifestação de "matéria em movimento", também a sociedade é uma manifestação desses movimentos e conflitos entre os homens. A história do homem é a história da sua relação com a natureza e os elementos materiais da vida: a maneira como ele faz sua "vida" e como se relaciona com a produção e as forças produtivas da natureza e da sociedade — os meios de produção, sua posse e o trabalho que torna possível essa produção. A história é o resumo desses processos de mudança que ocorreram nas relações fundamentais de produção — daí um reflexo da "estrutura de classe" de sociedade desde tempos imemoriais, através do feudalismo, capitalismo e avançando para o socialismo.

Religião, filosofia, ética, leis, arte e literatura são superestruturas sobre essa base material, econômica. Espelham essa subestrutura e a natureza da sociedade numa época particular da história. Mas as mudanças na superestrutura não acontecem necessariamente logo, nem em relação direta com as mudanças na subestrutura. Tendo, por assim dizer, "vida" própria, elas desempenham um papel na determinação do curso da história, embora não primária, pois às vezes podem apressar, outras vezes retardar a maré do progresso ou da mudança; podem ajudar ou obstruir a "reforma da consciência". Mas o progresso é essencialmente determinado por aquele setor da sociedade que é mais revolucionário e tem maior consciência de classe — a burguesia em certa época; hoje e amanhã, as classes trabalhadoras.

Era nisso que Brecht acreditava. E foi isso também que determinou sua atitude em relação ao teatro. Parafraseando as famosas palavras de Marx sobre a função da filosofia em nosso tempo, Brecht afirmava que o teatro era a preocupação dos filósofos, "pelo menos aqueles que não procuravam apenas interpretar o mundo mas também mudá-lo".[21]

A partir de agora, a preocupação de Brecht com o teatro será utilizá-lo não apenas para interpretar o mundo mas também para mudá-lo.

Em que medida, então, o teatro atual era capaz de preencher essa alta exigência? Seria possível utilizar o velho teatro para refletir o mundo em seu caráter verdadeiro? O mundo em processo de mudança? O caráter humano em processo de mudança? O ser humano, que, como diz Hegel, permanece em "constante processo de dissolução e geração?"[22]

Pois todos os homens concordam em que hoje em dia a "descontinuidade" da personalidade é um fato. Se essa "descontinuidade" toma a forma de "alienação", "autodivisão", desacordo entre id e ego e superego, ou entre o "inconsciente" (ou "subconsciente") e "consciente", pensadores de todas as correntes

doutrina da essência das coisas. teoria das ideias.

unem-se na afirmativa de que as contradições entre as aspirações e metas humanas e seu cumprimento dentro de nosso sistema social tornaram-se aguçadas, chegando a um ponto de explosão. Todos concordam em que há um desmembramento e uma necessidade de "reintegração". A maneira de se obter esta última é tema de discussões duras e muitas vezes ásperas. As soluções diferem em sua "metafísica", não menos que nas suas curas terapêuticas, dependendo ambas da natureza do universo, a natureza da natureza; quer postulem uma variável ou uma eterna constante; quer isso seja edipiano ou fruto do "inconsciente coletivo" junguiano; quer o problema esteja apenas dentro do ser humano ou fora dele, ou as duas coisas; ou, talvez, nas "estrelas".

Brecht escreveu:

> "Hoje em dia, quando o ser humano tem de ser entendido como a 'soma total de todas as relações sociais', a forma épica é a única que pode abranger esses processos e fornecer para o teatro material para um quadro compreensivo do mundo. Assim também o Homem — o Homem na sua carne — só pode ser compreendido através dos processos em que, e no curso dos quais, ele existe."[23]

Naturalmente, ele estivera preocupado por alguns anos com "mudar" o homem. *Homem é Homem* mostrara o desmantelamento de uma personalidade humana e sua reconstrução como outra totalmente nova; a operação era, por assim dizer, unilateral. Galy Gay, o objeto humano, era objeto de ação, sem jamais tornar-se algo além de um recipiente passivo da ação. Não havia conflito. O elemento dialético estava ausente.

dialética

O teatro épico de Brecht encontra a plenitude de sua existência quando o elemento "dialético" aparece. É isso que o diferenciará fundamentalmente de seus predecessores e seus contemporâneos e sucessores "épicos". Pois já em 1930 Brecht começara a substituir "épico" por "dialético". E, sobre a analogia de Francis Bacon, com sua obra *Novum Organum*, como também sobre a nova matemática (geometria não euclidiana), Brecht começou a elaborar *Breve Organon*, equivalente da *Poética*, de Aristóteles, chamando a sua própria uma poética "não aristotélica" — uma nova poética para um novo mundo, uma nova teoria do drama.

Brecht escreve: "A arte segue a realidade".[24]
E assim como Karl Marx perguntara, referindo-se à relação de mitologia grega e arte grega:

> "Será a visão de natureza e de relações sociais que moldou a imaginação e a arte gregas possível na era das máquinas automáticas e ferrovias, locomotivas e telégrafos elétricos? Onde entra Vulcano contra Roberts & Co.; Júpiter contra o pára-raios; e Hermes contra o Crédit Mobilier (...). O que será da deusa Fama ao lado da Printing House Square?",[25]

assim também Brecht indaga: como é possível falar de dinheiro no verso pentâmetro jâmbico?

> "A taxa de câmbio do marco, anteontem cotada a cinqüenta por dólar, agora está em cem e amanhã pode estar até mais alta (...). O petróleo resiste à estrutura de cinco atos, as catástrofes de hoje em dia não têm uma linha reta, mas correm em crises cíclicas. Os 'heróis' mudam com as fases individuais, são intercambiáveis etc. O gráfico das ações humanas é dificultado por abortos. O destino não é mais um poder unitário; antes, há campos de força com correntes que se anulam entre si; grupos de poder revelam movimentos não só uns contra os outros mas também dentro de si mesmos."[26]

O velho teatro construiu seu material com as pressuposições de "eternidades", com base no "típico". Mas quão "típicos" nossos sucessores considerarão os chamados "eternos"?

Em que sentido, então, Brecht construía uma poética "não aristotélica"? Ele dirigia sua atenção (e ataques) principalmente sobre três elementos fundamentais: catarse, empatia e mimese. As duas primeiras especificamente ligadas à tragédia; a última, à poesia em geral. De Aristóteles, Brecht tomou emprestado o termo "épico" para definir a forma narrativa em que, segundo o filósofo, é possível descrever "uma porção de incidentes simultâneos", e que não são ligados pela estrutura orgânica da tragédia em unidades nem em termos de complicação de trama, surgimento da ação, crise e resolução. Brecht já usara o termo "épico" para obras teatrais nos anos vinte.

Mas ele não se restringe exclusivamente a Aristóteles ao discutir a natureza do teatro "épico".

> "Para nós", escreveu, "é do maior interesse social o que Aristóteles coloca como a meta da tragédia, isto é, a catarse, a purificação do espectador do medo e piedade por meio de uma imitação dos incidentes que despertam essas emoções. Essa catarse acontece com base num ato físico especial, que é a empatia do espectador com os indivíduos cujas ações estão sendo imitadas pelos atores. Designamos essa dramaturgia como aristotélica se ela produz tal empatia, quer ela siga ou não as regras defendidas por Aristóteles. O ato físico especial da empatia é produzido em várias ocasiões, de maneiras totalmente variadas."[27]

Na verdade, Brecht estava preocupado não tanto em discutir Aristóteles e a tragédia, mas as interpretações a que o filósofo tem sido submetido pelos seus sucessivos comentadores e pelos profissionais do drama.

O que realmente dissera Aristóteles sobre a tragédia?

> "Uma tragédia (...) é a imitação de uma ação que é séria e também, tendo magnitude, completa em si mesma; numa linguagem com acessórios agradáveis, cada espécie apresentada separadamente nas partes da obra; numa forma dramática, não narrativa; com incidentes que despertam piedade e medo, com os quais realiza sua catarse dessas emoções."[28]

(O leitor curioso que estiver interessado em comparar as várias interpretações de outros tradutores dessa passagem encontrará discordâncias bem marcadas. Rios de tinta correram, num esforço de explicar o significado dos termos de Aristóteles.)

A mais crucial de todas as discussões tem sido aquela em torno de "catarse". É com esse assunto que Brecht especialmente se preocupa, ao redefinir a natureza do drama. É provável que o próprio Aristóteles pensasse em catarse em termos médicos — pelo menos, essa é a maneira como ele a discute em relação ao efeito purgativo da música. Na sua obra *Política*, ele comenta que certas formas de música servem para recuperar pessoas afetadas por doenças (por exemplo, um "delírio"), "como se tivessem encontrado cura e purgação (...) e suas almas [são] iluminadas e deliciadas". E isso, segundo Aristóteles, também inclui aqueles que são "influenciados por piedade e medo".[29]

Para Brecht, a catarse está ligada ao termo e ao conceito mais modernos de "empatia". A palavra "empatia" *(Einfühlung)* foi cunhada no século XIX por estetas alemães, para definir a projeção do receptor de uma obra de arte nela — sua identificação com ela. No drama, a identificação ocorre com os sentimentos dos atores e suas ações no palco, uma fusão do espectador com o ator e o personagem que ele está representando. A noção de empatia foi sugerida por Aristóteles na discussão da natureza da experiência poética:

> "Porque os poetas mais persuasivos são aqueles que têm a mesma natureza que seus personagens e penetram em seus sofrimentos; aquele que sente aborrecimento representa aborrecimento; aquele que sente ira representa a ira de maneira mais genuína".[30]

Isso recebeu uma formulação mais popular em Horácio, com seu famoso dito de que "se você quer que eu chore, primeiro precisa sentir em você mesmo todo o sofrimento".[31]

Para produzir esse tipo de identificação, o dramaturgo, de acordo com a tradição, desperta no espectador o sentimento de "piedade" e "medo", dos quais este último é purgado ao se testemunhar a tragédia.

Ao tentar lidar com o problema da "catarse" — daí, com a verdadeira natureza da própria tragédia — Brecht tocava num dos pontos mais sensíveis de toda a história e teoria dramáticas. Ele na verdade preparava o palco para um assalto ao baluarte da estética do drama. Qual é a natureza da tragédia e da "catarse" que se pretende despertar? Que tipo de "ordem do mundo" (ou desordem) elas pressupõem? O que é esse purgar ou limpar de sentimentos que ocorre? Por que ocorre ou deveria ocorrer? Tem de ocorrer, se o efeito adequado do drama for obtido? O que é esse "equilíbrio" de paixões do qual Goethe fala como necessário a todas as obras dramáticas, essa "reconciliação" de piedade e medo?[32]

Como marxista, Brecht também indagaria: de que forma as práticas e interpretações tradicionais de "catarse" são elas mesmas produto e reflexo de um período histórico particular e sua cosmovisão *(Weltanschauung)*? Em que medida essas interpretações podem ser consideradas (incluindo a de Aristóteles) "absolutas" ou "variáveis"?

Na abordagem de um tema tão complexo e controverso pode ser útil dar uma olhada nas três visões representativas e predominantes (não marxistas) da tragédia e da catarse: de Schopenhauer, de Hegel e dos psicanalistas contemporâneos.

Para Schopenhauer, o poder edificante da tragédia e sua catarse consistem em convencer o espectador da necessidade de resignação num mundo que é governado por forças irracionais (a "Vontade" de Schopenhauer), e uma aceitação do sofrimento como parte da natureza do universo — um "despertar em nós do conhecimento de que o mundo, a vida não podem nos satisfazer por completo, e que conseqüentemente não merecem que nos liguemos a eles".[33] Assim, ele aconselha uma reconciliação com o universo como ele é. A vida é uma tragédia.

Para Hegel, um dos mais sagazes pensadores interessados nesse tema, a "resolução trágica" demonstra o fato de que a "justiça eterna é operante (...) de um modo pelo qual restaura a substância ética e a unidade dentro e junto com a queda do indivíduo que perturba seu repouso". Mais uma vez a "racionalidade do destino" foi mostrada. A Razão Eterna de Hegel é triunfante, pois "o Destino leva a personalidade de volta a seus limites e a esmaga quando ela cresce demais". As contradições são "anuladas"; o caráter trágico desperta nosso "medo" quando contemplamos "o poder da moralidade violada", e nossa "piedade" quando contemplamos as conseqüências do seu próprio ato.[34]

De novo a atitude emocional do espectador é tranqüilizada. Ele se reconcilia com uma "ordem do mundo eterna e justa".

O psicanalista contemporâneo também se preocupa profundamente com o problema da tragédia, da catarse e dos prazeres derivados da contemplação de uma ação trágica. Para citar apenas um representante:

> "Uma tragédia atua em dois desejos. O primeiro é o desejo da criança de rebelar-se contra a autoridade dos pais (que a tragédia projeta como destino, Deus ou a ordem social). O segundo é (...) o desejo de ser punido por causa da rebelião. Assim, numa tragédia a platéia sente medo devido a sua própria audácia em rebelar-se, e piedade devido a seu próprio sofrimento pela rebelião. (...) Em outras palavras, a catarse, num sentido psicanalítico, significa dominar tanto os medos da infância como a piedade adulta pelo indivíduo (ele mesmo) que sofre esses medos".[35]

De maneira similar, outra visão de tragédia está ligada com o "monomito" do "herói das mil faces", cujos embates com forças hostis são finalmente consumados em expiações e "ressurreições"

SBD/FFLCH/USP

simbólicas ou verdadeiras. Aqui a catarse do espectador é desencadeada pela emergência, dentro dele, de lembranças arquetípicas "enterradas nas camadas mais profundas da consciência de grupo".[35a]

Tomando então essas variadas (e bem representativas) visões da tragédia e catarse, estamos em posição de resumir suas similaridades essenciais. O traço comum a todas elas é a afirmação de algo "absoluto" subjacente à visão trágica: a "Vontade", a "Justiça ou Razão Eterna" e uma entidade "edipiana" ou outra entidade "infantil". A catarse, de um jeito ou outro, produz um estado de equilíbrio satisfeito. Ou, para falar mais claramente, resulta na aceitação da ordem do mundo como esta se manifesta e produz seus desígnios nos personagens do palco. Os sentimentos do espectador, agora também vicariamente envolvidos nessas ações e seu resultado, são "purgados" nele.

Brecht submete todos esses pontos de vista e elementos a uma análise social. Volta seu microscópio até sobre o problema do "sentimento". Assim como o teatro precisa, como já vimos, banhar sua platéia numa "ilusão" no palco, para fazê-la esquecer o mundo exterior, tem também uma necessidade compulsiva de explorar seus sentimentos. Quanto mais forte o sentimento de decadência ou desintegração num período histórico particular, mais urgente a exigência de um "transbordamento" de emoções, para esconder o verdadeiro estado de coisas e desviar a atenção de ações ou reações sociais. Os sentimentos humanos são tão historicamente condicionados como outras atividades humanas, afirma Brecht. Não é por acidente que ele, como alemão, seja tão preocupado com a análise do "sentimento". Os estudantes de história da Alemanha não precisam ser lembrados das várias "crises de sentimento" que marcam sua paisagem histórica. Do *Sturm und Drang* ao expressionismo, suas manifestações são espantosas e explosivas. Para Brecht também, então, os sentimentos têm sua moldura social e até sua história social. O grito por "sentimento" pode, num período da história, representar uma exigência social positiva e necessária; em outro — assumindo a forma do "primitivo", do "instintual" ou do "anti-racional" — pode ser funesto. A dicotomia, por mais artificial que seja, de coração e mente pode ir desde o apelo socialmente válido dos românticos ingleses até a Noite de Valpúrgis do nazismo. A verdadeira história social de atitudes e expressões de "sentimento" ainda está por ser escrita. Brecht apenas tentou um esboço.

Se ele tende a extremos, e ele o faz, traçando uma linha nítida de demarcação entre o "racional" e o "emocional", e se fica tão absolutamente excitado pela *Einfühlung* (empatia), lembremos que escrevia na Alemanha, onde as várias manifestações desta já estavam tocadas por tremendas ambigüidades e presságios. Brecht admitiu que isso era fascismo,

> "com sua grotesca ênfase no emocional e, não em menor extensão, a deterioração do *momentum* racional das doutrinas marxistas, que me levaram a uma ênfase mais vigorosa no racional".[36]

Desde o início dos anos vinte, ele tivera muitas oportunidades de observar o domínio que Hitler tinha da empatia. A teatralidade de Hitler era deliberada e consciente, e dirigida para as ruas, não o teatro. Destinava-se a fazer "o povo, ou melhor, seu público, dizer que o que ele dizia ou, mais precisamente, sentir o que ele sentia".[37] Isso, acrescentava Brecht, é "empatia por parte do público (...), esse arrebatamento, essa transformação de todos os espectadores numa massa unificada, que se exige da arte".[38]

> "A rejeição da empatia", insistiu Brecht, "não nasce de uma rejeição de sentimento nem aponta nessa direção."[39]

O que se precisa é adotar com as emoções a mesma posição crítica que assumimos com as idéias. Os pensamentos são passíveis de correção. O mesmo ocorre com os sentimentos.[40] Historicamente, as emoções que acompanham o progresso persistem como emoções por longo tempo; e, se hoje em dia somos capazes de experimentá-las e partilhá-las por meio de uma obra de arte, é porque os mortos do passado nos falam numa linguagem que representa os interesses de classes na vanguarda do progresso humano. Tal coisa não ocorre com o fascismo, que esconjura emoções certamente não envolvidas com os verdadeiros interesses daqueles que se tornam suas presas.[41] Se catarse e empatia dura-

ram mais que suas funções históricas e não são mais instrumentos viáveis do novo teatro, o que podemos oferecer em seu lugar?
Brecht responde: *Verfremdung* — *Estranhamento.*

Estranhamento?

O que é Estranhamento? Escreve Brecht:

> "Estranhamento de um incidente ou personagem simplesmente significa tirar desse incidente ou personagem o que é manifesto, conhecido ou óbvio, despertando em torno deles espanto ou curiosidade".[42]

Hegel dissera: "O conhecido, por ser conhecido, é o desconhecido".[43] No mesmo espírito, os poetas românticos tinham tentado tornar não familiar o familiar. Brecht também nos pede que olhemos os fenômenos comuns com uma postura de não-familiaridade. Por exemplo, ele nos pede que tomemos na mão nosso relógio de pulso e o examinemos.

> "Jamais olharam de perto o seu relógio de pulso? Aquele que faz essa pergunta sabe que olho meu relógio com bastante freqüência, mas com essa pergunta ele retira de mim o que é habitual, aquilo que nada tem a me dizer."[44]

Você começa a notar que extraordinário mecanismo tem na mão. Agora, examine-o de perto!

Estranhamento é, pois, o processo de colocar a uma "distância" o objeto que você está examinando, olhá-lo de maneira nova, considerá-lo "estranho" e redescobri-lo. Esse é outro aspecto do processo dialético, que pode ser esquematizado da seguinte maneira: Eu compreendo (isto é, penso que compreendo, porque o tomo como coisa certa). Não compreendo (parece estranho!). Compreendo de maneira nova. Tornei não familiar o familiar para conhecê-lo verdadeiramente. Efetuei uma transição do "O quê" para o "Como".[45]

A teoria de Brecht sobre *Verfremdung* e sua terminologia causou, não sem motivo, muita confusão. O emprego que ele faz da palavra *Verfremdungseffekt,* que por vezes é interpretada como "efeito de alienação", envolve uma ambigüidade porque lembra de imediato os empregos correntes — filosófico, sociológico e psicológico — de "alienação" (em alemão, *Entfremdung),* palavra que foi introduzida no pensamento europeu por Hegel e Marx. Para evitar confusão nestas páginas, usaremos o termo "estranhamento" para a *Verfremdung* de Brecht; e "alienação" para a *Entfremdung* em seu emprego tradicional.

Na verdade, conforme veremos, a teoria brechtiana do "estranhamento" bem como sua prática foram inventadas para combater a "alienação" tradicional em nossa sociedade, para agir contra ela, especialmente como se evidenciou no teatro. Conforme expressou Herbert Jhering, o "estranhamento" de Brecht não significa

> "estranhado ou alienado dos seres humanos, mas estranhado e removido daquilo que está desgastado, sentimental, do lixo — do banal e do lugar-comum".[46]

Destina-se, como Proust disse em outro contexto, a desfazer o "efeito anestésico do hábito". Pode-se, sem ser petulante, chamar a *Verfremdung* de Brecht de uma alienação da alienação — isto é, "alienação positiva".

Pois *existe* uma alienação positiva: aquela fase anterior e necessária na evolução do homem, de criatura e escravo da natureza para senhor parcial de si mesmo — aquela autodivisão que ocorre quando o homem se separa da natureza, como seu produto, e através da consciência e do trabalho torna-se seu dono potencial. É o seu natural avanço do "mágico", do "mito" e do "antropomorfismo" — isto é, da escravidão às forças imperscrutáveis para um determinante daquelas forças. A ocasião abre caminho para a ordem e a previsibilidade; os deuses primeiro são humanizados, depois "naturalizados", e Prometeu entrega-se ao pára-raios. O homem torna-se capaz de olhar objetivamente não só para a natureza mas também para si mesmo, e de analisar seus próprios processos de pensamento. Isso também é "alienação" positiva.

Mas, quando falamos de alienação hoje em dia, referimo-nos a um processo e uma resultante que correm paralelos às mudanças históricas da sociedade, de uma economia simples para outra altamente complexa, acompanhada por uma crescente divisão de trabalho, uma concentração de capital cada vez maior, uma dominação da máquina sempre crescente e um desmembramento constantemente agravado da sociedade e dos indivíduos.

> "O homem não se experimenta como o agente atuante em sua compreensão do mundo, mas sente que o mundo (a natureza, os outros e ele próprio) permanece alheio a ele. Está acima dele e contra ele enquanto objeto, embora possa ser objeto de sua própria criação. A alienação consiste essencialmente em experimentar o mundo e a si mesmo de maneira passiva, receptiva e como sujeito separado do objeto."[47]

O homem não se experimenta mais por si mesmo como "força produtiva", mas a "força produtiva" em si "aparece como uma força alheia exterior" a ele, cujas manifestações mutáveis agora parecem independentes de sua vontade e ação, "sendo até o governante primitivo delas".[48]

Alienação é perda de controle. Produtor e produto, nos vários sentidos desses termos, tornaram-se separados. O "produto" foi tirado dele e colocado em usos alheios a ele mesmo e à sociedade. Como homem, ele tornou-se "atomizado" e, assim como perdeu a relação com o produto de seu trabalho, perdeu a relação com outras unidades atômicas — outros homens. Está ali como uma mercadoria, uma coisa, isolado e solitário, sem o poder de comunicar-se com os outros ou até consigo mesmo. A dicotomia entre seu mundo "privado" e seu mundo "público" parece insuperável. As forças controladoras externas a ele tornam-se cada vez mais anônimas, e mais poderosas. Mas ele também se tornou anônimo, uma entidade encolhida e sem nome, até mais fraca, reduzida, como os "heróis de Kafka", a uma inicial ou um número, ou, como em *A Metamorfose,* a um ser-inseto, cheio de desprezo por si mesmo, cinismo e necessidade de autodestruição final. "Mental e fisicamente desumanizado", como Marx diz, ele se tornou um "produto inibido e automatizado".[49]

Ideologicamente, o homem alienado de hoje, tendo despido as forças diretivas externas a ele de suas vestes teológicas, enxerga-as agora como cripto-satânicas — incompreensíveis, irracionais, inamovíveis, inexoráveis. O "absurdo" em si mesmo é Mefistófeles transformado num computador, observando alegremente o homem transformado num cartão, sendo "programado" em variações de não-entidades. Brecht dificilmente poderia ter antecipado essa nova versão de Galy Gay. O novo Galy Gay aceitará alegremente seu "destino"? Desejará continuar sendo a "coisa consumível"? Continuará a pronunciar orações fúnebres sobre sua própria individualidade?

O objetivo — teatro épico

Esses são os problemas que o teatro épico de Brecht se propõe a responder. Pois o teatro épico é um processo de "desmistificação" daquelas forças até aqui não nomeadas e anônimas: dar-lhes nome e lugar, removê-las de sua imperscrutável "mitologia", dessatanizá-las e desmitologizá-las. A essência do novo teatro é desalienar o homem, restaurar nele consciência de seu poder e de sua força ativa e recuperar para ele sua posse privilegiada, seu potencial criativo bem como seu produto — *provocá-lo* a ver que a mudança *é* possível!

Como podem o teatro e o estranhamento fazer isso? Diz Brecht:

> "O estranhamento significa *historicizar,* isto é, considerar pessoas e incidentes como historicamente condicionados e transitórios. (...) O espectador não mais verá os personagens no palco como inalteráveis, não influenciáveis, desamparadamente entregues ao seu destino. Verá que esse homem é assim e assim porque assim são as circunstâncias. E as circunstâncias são assim porque assim é o homem. Mas ele, por sua vez, é concebível não apenas tal qual é hoje mas também como poderia ser — isto é, de outra maneira — e o mesmo é verdade para as circunstâncias. Assim, o espectador obtém uma nova atitude no teatro, a mesma atitude que um homem do século XX tem com respeito à natureza. Ele será recebido no teatro como o grande 'transformador', que pode intervir nos processos naturais e nos processos sociais, e que já não aceita o mundo, mas o domina".[50]

Estranhamento é o "choque" do reconhecimento e do autoreconhecimento. Tomemos, por exemplo, um dos poemas de Brecht, *Ulm 1592,* que por vezes é apresentado de maneira conspícua na Bertolt Brecht Platz, em Berlim:

Bispo, eu sei voar,
Disse o alfaiate ao bispo,
Veja só como se faz...

Mas o bispo desdenha: "É tudo mentira", diz ele, "o homem não é uma ave. Nenhum homem vai voar jamais". O alfaiate tenta voar, mas despenca no chão.

Tudo é só mentira,
O homem não é uma ave,
Nenhum homem vai voar jamais.
Disse o bispo a seu povo.[51]

Isso é tudo sobre o poema. Isso é *estranhamento.* Pois nós, os leitores de hoje, sabemos coisas diferentes. O homem voa. O homem *aprendeu* a voar.

Brecht grita: "Abaixo os *Inkubusgewohnheiten!* Abaixo os hábitos íncubos — ou o íncubo do hábito!".

Citemos outro exemplo de estranhamento, desta vez aplicando-o a experiências teatrais mais conhecidas, como a peça *Rei Lear.* Diz Brecht:

> "Tomemos a ira de Lear contra a ingratidão de suas filhas. Por meio da técnica de empatia, os atores podem manifestar essa ira de forma que o espectador a aceite como a coisa mais natural do mundo, de modo que ele não possa imaginar que Lear conseguiria evitar esse sentimento e se identifique com Lear, sinta com ele e fique irado também. Por meio da técnica de estranhamento, porém, o ator representa a ira de Lear de maneira que o espectador só pode ficar espantado, conseguindo imaginar outras reações do personagem que não meramente a de ira. A atitude de Lear é "estranhada" — isto é, representada como peculiar, assombrosa, notável, como um fenômeno social, não evidente em si".[52]

Suponhamos, diz Brecht adiante, que, já que Lear está para dividir o reino em três partes, que ele rasgasse um mapa em três pedaços, fixando a atenção do espectador não apenas no seu reino mas também no fato de que ele o encara como seu domínio particular. Esclarece-se assim todo o fundamento da sociedade feudal.[53]

Dessa forma penetramos atrás da imagem de um pai "universal", com sentimentos "universais" de um pai diante de uma ingratidão evidente, entramos num conjunto de sentimentos condicionados pelo tempo e também socialmente condicionados que emanam de uma estrutura particular da sociedade feudal. Em vez, portanto, de nos pedir que sejamos arrebatados, levados, em vez de nos *mitzureissen,* Brecht deseja afastar-nos e nos fazer ver o mundo como ele realmente é. A "fatalidade" que paira sobre os "destinos" humanos será exposta em seu mecanismo. Brecht tinha naturalmente tratado do homem "alienado". Baal, Kragler, Galy Gay, Shlink e Garga: cada um deles era, a seu modo, um marginal num universo em desordem; suas atividades assumiram a forma de uma luta estéril com as circunstâncias ou uma entrega final a elas. O universo que habitavam era imutável e imperscrutável. O estranhamento agora desmistificará essa "fatalidade". O espectador, levado do reino da ilusão para o da realidade, indagará: Por que isso está acontecendo? Por que isso deveria ser assim e não de outra forma? E o que posso fazer com relação a isso?

O termo *Verfremdung* não apareceu antes de 1936, quando Brecht estava no exílio e envolvido com a produção dinamarquesa da sua peça *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe (As Cabeças Redondas e as Cabeças Pontudas).* Falando de Galy Gay em 1927, ele usou o termo *befremden,* "causar estranheza". "Aquilo que o porteiro Galy Gay faz ou não faz poderia talvez causar-lhes estranheza."[54] Mesmo em 1936 Brecht ainda fala em *Entfremdungesprozess* (processo de alienação), usando o termo tradicional de Hegel e Marx. Tem sido sugerido que a visita de Brecht à União Soviética, em 1935, finalmente fixou o conceito e o termo; que Brecht pode ter extraído ambos do crítico formalista russo Victor Shklovski, que, em *Arte e Artifício,* de 1917, afirmara que "o procedimento da arte é o procedimento de estranhamento. (...) Na obra de Tolstói, o processo de estranhamento ocorre pelo fato de ele não indicar uma coisa pelo nome, mas descrevê-la como se estivesse sendo vista pela primeira vez". Shklovski também falara de um "recurso para tornar alguma coisa estranha" — um ato de "deformação criativa" que restaura a agudeza de nossas percepções, libertando-as de nosso torpor habitual. Ele exigira um procedimento artístico que "impediria deliberadamente" e provocaria o leitor a fazer um esforço mais cansativo e confrontar-se com o mundo.[55]

Outros estímulos sem dúvida vieram das relações de Brecht em Moscou, naquele ano, com o teatro chinês e um de seus mais famosos atores, Mei Lang-fang,[56] que levou Brecht a escrever um ensaio — *Efeito de Estranhamento no Teatro Chinês* — publicado inicialmente numa versão inglesa, em 1936. Nesse texto, Brecht observou que o teatro chinês usava há muito tempo os efeitos de estranhamento, como "símbolos", máscaras e gesticulação formal. Os cenários eram movidos durante a apresentação; o ator portava-se como se soubesse estar sendo vigiado e parecia vigiar a si mesmo no ato de atuar. Assim, "descrevendo uma nuvem, sua aparência inusitada, seu macio e rápido crescimento, sua transformação gradual, ele ao mesmo tempo olha para a platéia, como se dissesse: 'Não foi assim que aconteceu? Isso mesmo' ".[57]

Mas não pode haver muita dúvida de que a teoria do estranhamento estava plenamente desenvolvida antes de Brecht deixar a Alemanha, em 1933.

É provável também que a obra *Paradoxo da Representação*, de Denis Diderot, escrita em 1770, tenha tido uma certa influência nas formulações de Brecht. Um comentário do *philosophe* francês deve ter parecido a Brecht especialmente relevante. Diderot escreveu:

> "Você já viu gravuras de brincadeiras infantis? Não observou um moleque aparecendo sob uma horrenda máscara de velho, que o esconde da cabeça aos pés? Por trás da máscara ele ri de seus amiguinhos, que fogem, aterrados. Esse moleque é o verdadeiro símbolo do ator; seus amigos são o símbolo da platéia".[58]

Em síntese, pois, não nos pode ser permitido usar uma analogia para nós familiar hoje em dia dos procedimentos psiquiátricos? Falando de maneira crua, o estranhamento lembra o processo em que o paciente é levado a colocar-se fora de si e observar a si mesmo. Ele é tirado de seus hábitos solipsistas, para longe de tudo o que tomava como garantidamente "normal" ou "usual", e levado a vê-los como cada vez mais estranhos. Passa de uma "normalidade" presumível para outra, verdadeira. Ele mudou. A eficácia dessa mudança é avaliada pela capacidade dele de "funcionar" — de atuar. Ele chegou mais perto da realidade. Rompeu-se o encantamento do "familiar" (isto é, do mórbido). De receptor passivo e "sofredor" nas mãos de alguma força obscura, ele tornou-se um determinante ativo do curso de sua vida. Tirou de si e jogou fora o "íncubo dos hábitos".

Sigamos agora nosso espectador hipotético do novo teatro e, sentados a seu lado, acompanhemos os procedimentos de *Verfremdung* e do teatro épico como é realmente praticado.

Entrando no teatro, ele observa que a cortina está aberta apenas pela metade e não esconde bem o palco.

Não escondam o palco.
Recostando-se para trás, deixem o espectador notar
Os preparativos que transcorrem
Sutilmente planejados para ele. Ele vê

Uma lua de latão flutuando, um telhado de ardósia
Sendo trazido. Não lhe mostrem demais.
Mas mostrem! E, amigos, deixem-no consciente de que
Vocês não são mágicos, mas operários.[59]

Ele pode ficar surpreso ao ver que o palco está iluminado, em vez de mergulhado na escuridão. Pois, como disse Brecht, "precisamos de espectadores que não estejam apenas acordados mas alertas".[59]

Na cortina aparece um lema, ou título, ou breve frase, dizendo ao espectador do que trata a peça. Este não é o teatro da "surpresa" comum.

Abre-se a cortina. De imediato, nosso espectador pode ficar chocado com a decoração e o cenário. Em vez de uma sala elaboradamente mobiliada (ou seja lá qual for o cenário), ele vê poucos móveis, uma cadeira, uma mesa — meras indicações, por assim dizer, da peça, mas partes integrantes dela. Os objetos, porém, têm de ser cuidadosamente escolhidos, com o mesmo cuidado, exige Brecht,

> "com que o fazendeiro de milho miúdo escolhe a semente mais fecunda para suas experiências, e o poeta, as palavras mais apropriadas. Coisas que combinem com os personagens no palco. (...) Tudo segundo a época, o objetivo e a beleza, com os olhos de um perito e as mãos do conhecedor da realidade, como as mãos que assam pão, tecem redes ou cozinham uma sopa".[60]

Teatro 2000

Agora suponhamos que a cena se passe numa fábrica. Comumente, nosso espectador esperaria um cenário com uma estrutura complicada, com chaminés, trilhos e desvios de uma via férrea, fios no alto etc. Mas uma fábrica dessas poderia ser encontrada em qualquer lugar a qualquer hora, num país socialista ou capitalista. Em vez disso, o que se observa no palco épico? Um cartaz anunciando a escala salarial; uma foto do proprietário; uma página do catálogo da empresa mostrando seus produtos; talvez uma foto de um piquenique dos operários, num domingo, na cantina da administração.[61]

Um ator (ou atriz) adianta-se e fala com a platéia. Como isto é diferente do nosso mergulho imediato — como numa pe-

Ibs e Creo.

Teatralização

ça de Ibsen (com a quarta parede do aposento removida) — no meio de uma intriga de família, onde quase tudo já aconteceu e estamos apenas aguardando o desfecho! "Eu sou fulano de tal", afirma o ator brechtiano, "este é meu filho, que (...) e nós vamos..." O ator parece estar apontando, demostrando algo. Parece estar parado ao lado, e quase a distância, do papel que está desempenhando, como se também olhasse para ele. Nesse momento, aparenta saber mais sobre o personagem do que o próprio personagem. Parece antes um intermediário entre o ator e o espectador do que participante da ação.

Este imitador
Nunca se perde na imitação: ele nunca
Se transforma inteiramente naquilo que imita.[62]

Como fazer isso é algo que Brecht ilustra com o exemplo agora famoso do acidente na rua, uma instância "primitiva", como é testemunhada e relatada por um espectador. Dirigindo-se aos atores, Brecht os instrui a observar esse tipo de homem quando descreve o que aconteceu; como imita o condutor e a vítima. Mostra os dois, mas não como se o acidente não pudesse ter sido evitado; mostra como poderia ter sido evitado.

Nada de superstição em relação à testemunha ocular:
Ela não abandona os mortais às estrelas,
Apenas aos seus próprios erros.[63]

Mas a testemunha ocular continua sendo ela mesma, aquela pessoa que está "mostrando". "O outro não a fez entrar em seu segredo; não partilha sentimentos do outro nem sua perspectiva; sabe pouco a seu respeito."

Esse "ator" das ruas na verdade "estranhou" a ação, mostrando possibilidades externas — suponha-se que a vítima colocou seu pé direito à frente (e realmente mostra como ela o fez). Essas possibilidades alternativas podem ser abordadas de forma mais completa pelo teatro épico, com o uso de documentos, cotos, projeções e filmes assim como com canções intercaladas.

Talvez nosso espectador hipotético (voltando mais uma vez a ele) esteja presente numa apresentação de *Homem é Homem,*

na versão revisada de 1931. Nesse novo palco os atores movem-se sobre pernas de pau e usam máscaras. Tudo é exagerado. Nosso espectador se dá conta de que Peter Lorre, ator que faz o papel de Galy Gay, aparece com diferentes máscaras, "representativas" de quatro situações diferentes, e que sua fala e maneiras mudam de acordo com cada uma delas. As quatro máscaras marcam as mudanças em Galy Gay no curso da peça (que foi dirigida por Brecht): o rosto do empacotador, na hora do julgamento; o rosto "natural", quando ele desperta depois de ter sido fuzilado; a "página em branco", quando ele se refaz depois da oração fúnebre; e, finalmente, "seu rosto de soldado".

Em cada uma dessas situações Brecht (e Lorre) estabeleciam outro elemento muito importante da nova maneira de representar: o *Gestus* ou *Grundgestus* — gesto fundamental ou social. *Gestus* significava não apenas a gesticulação comum do ator mas um complexo formado por "atitude corporal, sotaque, expressão facial".[64] Na verdade, gesticulação, fala, postura, música — todo o complexo é revelado à platéia não por meios psicológicos, mas por meio de comportamento e ação. É uma soma, pode-se dizer, da expressão e do comportamento de seres humanos um diante do outro. O *Gestus* pode ser chamado de uma espécie de "citação" — demarcando claramente a relação social particular do personagem numa época particular em relação a outra pessoa ou pessoas. Brecht escreveu que a apresentação de uma peça não é um *gestus* (...) "se não contém uma relação social, como exploração ou cooperação".[65]

Tomemos alguns exemplos. Assim, a mera postura empertigada do fascista não constitui um *gestus* social. Mas pavonear-se sobre cadáveres, sim. O medo de cães num homem não é um *gestus* social; mas, num homem mal vestido, constantemente em luta com cães de guarda, torna-se um *gestus* social.[66]

Também a linguagem tem seu caráter gestual, quase compelindo o falante a uma atitude consonante com sua estrutura. Tomemos a frase: "Arranca o olho que te ofende", e veremos de imediato que é menos gestual do que: "Se teu olho te ofende, arranca-o".[67]

Quanto aos músicos, observará o espectador, que eles não estão escondidos no poço, mas visíveis no palco. Quando chega o momento de o ator cantar, ele interrompe a ação da peça, avança e canta. Mais uma vez ele se destacou (como se fosse com uma tesoura, diria Brecht) na linha da história. O cantor não tem a habitual "boa" voz da estrela de ópera. Ele quase fala sua canção numa cantilena. A música também tem sua autonomia. Não atua como mero acompanhamento, mas como comentário, e traz seu *gestus* próprio.

Teatralização

Há então os cartazes, estatísticas, fotos, filmes, trechos corais que intervêm. Brecht sugeria que o espectador agisse como se estivesse lendo notas de rodapé ou virando as páginas de um livro. Era o que ele chamava de "literalização do teatro".[68]

Provocação?, pode perguntar nosso espectador. Sim, de fato, provocação para pensar. Provocação para o que Brecht considerava a mais agradável das atividades humanas — aprendizado, co-produção e crítica fecunda. Trata-se de uma alta exigência para se fazer a uma platéia, mas essa platéia existia e devia também ser criada — a platéia de uma "era científica", uma platéia crítica, no melhor sentido do termo — isto é, uma platéia criativa.

A regulagem do curso de um rio,
o enxerto de uma árvore de frutas,
a educação de um homem,
a reforma de um Estado
são exemplos de crítica fecunda.
E são também
exemplos de arte.[69]

Tragédia

Podemos ficar inclinados a indagar: o que acontece com a tragédia à luz dessa nova visão do teatro como "épico", e da substituição da catarse tradicional e da empatia pelo estranhamento? Tragédia, em termos brechtianos, será algo ainda concebível, ou mesmo possível?

O fato de a tragédia estar desaparecendo nos tempos modernos tem sido uma preocupação triste e central de certos críticos de nosso século. De Joseph Wood Krutch a Friedrich Dürrenmatt e George Steiner, este problema tem sido analisado, dissecado e discutido. A tragédia, segundo alguns, tornou-se uma entidade totalmente questionável numa era tão decididamente "não heróica" quanto a nossa. Este referido desaparecimento do heroísmo numa sociedade burguesa também eliminou os estímulos intensos à piedade e ao terror. A tragédia, por essa razão, desaparece não porque suas fontes ou causas foram eliminadas, mas porque as grandiosas aventuras e conflitos heróicos da era passada, que tornavam possível a queda trágica do alto, deram lugar aos contratos comerciais insignificantes e a temas triviais de melancólicas disputas de não-entidades. Podemos nos sentir tristes ou rapsodicamente orgulhosos da humanidade (mesmo na sua queda) se a queda diz respeito a um milhão de dólares mais do que à perda de um império. Os temas trágicos desapareceram.

Quanto ao tema de heróis e heroísmo, Brecht terá muitas coisas relevantes a dizer. O heroísmo está também onde o procuramos e depende de como o encaramos.

Porém temos de admitir que, do ponto de vista de Brecht, da perspectiva do materialismo dialético, a tragédia desaparece. A tragédia, mas não os temas trágicos. Brecht, que vê o mundo em processo de constante mudança e sendo modificado pelo homem, e isso numa direção social construtiva, e se baseia no potencial *racional* do homem para participar e dirigir essas mudanças, não pode encarar o mundo como essencial e fundamentalmente trágico. Pois a tragédia vê o homem aprisionado em alguma luta inevitável com forças transcendentes. Estas são por vezes vistas como irracionais e inalteráveis; mas, no fundo, destroem os esforços e objetivos do homem — embora possam freqüentemente expor a grandeza dele. Tais forças presumivelmente punem a *hubris* do homem — seu excessivo orgulho diante de um universo justo. Ou punem-no meramente por "existir", tendo a própria existência se tornado um pecado original; ou por alguma violação da lei ou ordem divina. Sendo essa a natureza da tragédia, Brecht afirma que ela não pode descrever adequadamente o mundo de hoje.

Podemos então redefinir a tragédia e sua corporificação da "visão trágica da vida" como aquela forma de arte dramática que apresenta a busca frustrada de liberdade num mundo não livre. Como esse mundo "não livre" é, na visão marxista, transitório, a tragédia também representa formas e atitudes transitórias e corresponde às limitações do período particular em que é produzida ou que está expressando. Sendo os conflitos a essência da vida, os *insights* que a tragédia oferece sobre a natureza e o heroísmo do homem têm grande e profundo valor. Mas, quando o homem se torna mais e mais capaz de penetrar na natureza dos poderes que alegadamente frustram ou destroem a ele e a suas metas, e, na medida em que ele "naturaliza" os deuses imortais, transformando-os em forças naturais, e em compensação aprende a comandar e a controlá-los, a tragédia como tal desaparece, embora as situações trágicas continuem ocorrendo. Numa era como a nossa, quando o velho batalha com o novo, é provável que haja decepções, derrotas e desgraças. Mas mesmo estas não são definitivas, contanto que a consciência humana penetre em suas causas e aprenda algo com elas.

O filósofo Ernst Bloch colocou ainda de outra forma a situação da tragédia em nossa era:

Tragédia Atual / Desafio + Esperança

> "Se agora a base da emoção trágica já não é piedade nem terror, também não é mais admiração. É, antes, e como tal, visível dentro das próprias *personae* trágicas, *Desafio e Esperança.* Estes são dois estados emocionais primários dentro de uma relação revolucionária e não capitulam diante da Fatalidade".[70]

Mas o próprio teatro épico de Brecht também reflete muitos elementos de uma época de transição no processo de mudança radical. Assim, o teatro épico partilhará tragédia e comédia, mas não será nem uma coisa, nem outra. Preservará o que Ernst Bloch chama "alegria" *(joyfullness)* na descoberta do novo, do criativo e socialmente útil, ~~não importa qual o custo disso.~~ O "desafio" de Bloch funde-se, nas concepções de Brecht, com a noção de razão e entendimento, pressionando para frente, em direção a um domínio da natureza e das circunstâncias. E a "esperança", elemento que por vezes é ridicularizado como "utopianismo", e que pertence ao que de melhor o homem possui e é o elemento mais essencial na sua sobrevivência, justificando-se contra a morte e a derrota — essa "esperança" em Brecht torna-se reconhecimento e necessidade de mudança.

Se formos desafiados a encontrar um termo mais preciso para o drama brechtiano, poderíamos com razão chamá-lo de "comédia séria". Comédia, porque nesta o leque de possibilidades é infinito; porque ela alcança os recintos da liberdade atingível e possível; e as contradições no interior dos seres humanos e da sociedade podem ser expostas dentro desses contextos como incongruentes, irracionais e resolúveis. Séria, porque entre as possibilidades e a realização definitiva há um profundo abismo. A comédia de Brecht é também comédia séria "positiva", pois estabelece-se sobre a base de um racionalismo crítico, sobre a ciência e as descobertas científicas, e acredita na transformação do homem e da sociedade pelos meios sociais.

Brecht disse uma vez que poderia se inclinar a permitir que piedade e terror tivessem lugar no teatro desde que

> "terror significasse terror diante de seres humanos, e piedade, piedade pelos seres humanos; e se o teatro colaborasse para remover essas condições entre os seres humanos, as quais geram medo recíproco e necessitam de recíproca piedade. Pois o Destino do Homem é agora o próprio Homem".[71]

Ele sem dúvida teria feito eco aos pensamentos de Bernard Shaw:

> "Não quero que exista mais piedade no mundo, porque não quero que haja nada do que se apiedar; e quero que não exista mais terror, porque não quero que as pessoas tenham nada a temer".[72]

Assim Brecht ~~criou seu teatro~~ épico, fundindo elementos da dialética ~~marxista e elementos~~ da estética formal. Isso não significa que, por mais revolucionário que seja, ele pretenda uma total independência das fontes tradicionais. Brecht as reconhece, quer representadas pelo seu ídolo Charlie Chaplin e seu "modo gestual de atuar", ou nas peças-crônicas elizabetanas, no *Sturm und Drang* e nos românticos, com sua *Illusionsdruchbrechung* (ruptura da ilusão); ou nos romancistas do século XX, como James Joyce, cujo *Ulisses* Brecht examinara por sugestão de Alfred Döblin, autor cujo experimento mais ambicioso nesse estilo foi *Berlin Alexanderplatz (Berlim, Praça Alexandre);* em Karl Valentin ou nos teatros chinês e japonês.

Já que o termo teatro "épico" é por vezes usado para abranger vários estilos disparatados, pode servir de alguma forma para clarificar a colaboração de Brecht, se examinarmos um exemplo desse estilo nas mãos de um de seus mais peritos praticantes: o francês Paul Claudel. Em *O Livro de Cristóvão Colombo,* peça escrita em 1927, Claudel, assim como Brecht, estava interessado em "dissolver" as formas mais antigas de teatro e ópera, também lançando mão de recursos de palco radicalmente novos. Na verdade ele vai bem além de Brecht no que se refere à multiplicidade e complexidade desses recursos, aproximando-se mais de Piscator. A veneração de Brecht pela simplicidade não permitia esse desenvolvimento. Ideologicamente, Claudel difere de Brecht por ter se convertido ao catolicismo em 1886, de modo que seu substrato ideológico prevalece na sua obra, como o marxismo na de Brecht.

Não sabemos se Brecht viu *Cristóvão Colombo,* quando foi apresentada, com música de Darius Milhaud, em Berlim no ano de 1930. Claudel introduziu uma inovação em seu roteiro: o filme. A peça era um grande "espetáculo" em 28 cenas, "como uma missa da qual o público participa". A platéia toma parte nessa ópera por meio de um coro, que interroga o hipotético leitor bem como os atores da história. A peça descreve em forma ritualística a *via crucis* de um "santo" — Cristóvão Colombo —, concebido como missionário da verdadeira fé, ministro de Cristo. Os *leit-motifs* da ópera podiam ser intitulados "martírio, morte e transfiguração". O estilo épico é utilizado no personagem do narrador, que anuncia a natureza da peça; o coro segue com uma oração. Projeções descrevem o simbolismo da Criação e a pomba sobre o globo, a Terra. (Colombo significa pomba.) O drama passa então a mostrar Colombo no final de sua carreira, quando, atingido pela pobreza e rejeitado, volta a Valladolid. Narrador e Coro convidam-no a morrer. "Venha a nós. Somos a posteridade. Só uma pequena fronteira a cruzar. Isto é a Morte." Os dois lados de Colombo são fisicamente representados por duas pessoas, Colombo I e Colombo II. A história reconstitui sua vida em várias cenas.

Não é preciso ir muito mais longe. Por mais antitéticas que sejam, eis aqui duas formas do chamado teatro "épico", o de Claudel e o de Brecht. As similaridades são apenas externas, nos meios técnicos utilizados. Mas mesmo neste aspecto há grandes diferenças. Porém, mais centrais do que essas são as diferenças ideológicas e suas conseqüências. O de Claudel é um drama estático, sejam quais forem suas virtudes literárias. É uma peça didática, bastante verdadeira, mas, como escreveu Jhering, "a peça didática que planeja ativar o espectador só acaba por deixá-lo passivo mais uma vez".[73] Claudel vê seu herói transfigurado por meio da Morte; Brecht vê transfiguração possível apenas na — e através da — Vida.

XII

Indivíduo e Comunidade: as *Lehrstücke*

Quem ainda recorda
a glória da gigantesca cidade de Nova York,
na década depois da grande guerra?...
Que povo! Seus boxeadores, os mais fortes,
seus inventores, os mais práticos,
seus trens, os mais rápidos,
e mais apinhados.
E tudo isso parecia destinado a mil anos...

Então um dia chegaram boatos de um estranho eclipse,
num famoso continente...
Que bancarrota! Como desaparece
rapidamente a sua glória! Que descoberta
de que seu sistema de vida social
mostrava uma fraqueza mais vergonhosa
do que a de povos mais humildes!
BRECHT, *Glória Desvanecida*
da Cidade Gigante de Nova York

A crise social e política na Alemanha aproximava-se de um ponto crucial. Sendo agora um escritor engajado, Brecht buscava os modos mais práticos e praticáveis de utilizar seu talento e conhecimento. Muitos outros escritores e artistas, até então isolados da arena política, começavam agora a participar dela de forma mais ativa e reuniam-se na tentativa de erguer, instruir e comover a população. Foi essa a direção tomada pelos compositores Kurt Weill e Paul Hindemith, o pintor Georg Grosz e o humorista Kurt Tucholsky.

Os mais férteis campos de operação eram oferecidos pelas escolas, organizações de operários e partidos políticos. Para grupos desse tipo, foram especificamente escritas a *Gebrauchsmusik* (música funcional) e a *Gemeinschaftsmusik* (música comunal). Outros artistas usaram meios até mais imediatos de chegarem às pessoas. Assim, Brecht e Hanns Eisler, Helene Weigel e Ernst Busch levaram suas canções para as tavernas e mesmo para restaurantes maiores. Eisler lembra que, para os quatro, nenhum *hall* era grande ou pequeno demais, nenhum teatro era demasiado elegante para suas aparições. Assim, o antigo Philharmonic Hall, na Bemburgerstrasse, testemunhou a estréia de *Die Massnahme (A Providência), Lehrstück* (peça didática) de Brecht e Eisler. "Mas na noite seguinte", lembra Eisler, "Ernst Busch cantou, comigo ao piano, na minúscula taverna perto de Alexanderplatz — e com o mesmo entusiasmo. (...) Tomávamos parte das lutas políticas do dia. Quando ocorria algo sério, o primeiro a me chamar era Brecht: 'Temos de fazer alguma coisa, e bem depressa'."[1]

As discussões que aconteciam naqueles tempos nas casas desses ativos escritores devem ter sido bem acaloradas. Serge Tretyakov descreve uma dessas situações, ocorrida na sala de Brecht, "azul-escura de fumaça de charuto". As pessoas estavam sentadas em círculo. Nos *pubs* próximos, comunistas e fascistas brigavam e corria sangue. O desemprego crescia. Não sem uma certa ironia, Tretyakov prossegue:

> "Todo mundo participa da conversa. Em tons brandos, sem movimentos ou entonação desnecessários, julgamentos decantados são despejados dessas retortas mentais de intelectuais alemães — economistas, críticos, cientistas políticos, jornalistas, filósofos — sobre os acontecimentos do dia..."

Então, numa pergunta retórica,

> "Camarada Brecht, levante-se de seu despretensioso assento e diga-nos: por que todas estas pessoas estão aqui e não com suas células partidárias ou nas assembléias de desempregados?"

Brecht também participa das discussões, tecendo "uma fina rede de contra-argumentos. (...) Seu rosto, com o nariz adunco, lembra o de Voltaire ou Ramsés".[2]

Foi da crise, e da necessidade de lidar com ela, que se formavam as *Lehrstücke,* ou peças didáticas, de Brecht. Eram compostas mais com o olho nos seus participantes do que na platéia e marcam uma fase altamente interessante, embora controvertida, na evolução do autor.

> "Os filósofos burgueses", escreveu ele, "fazem uma distinção entre o homem ativo e o homem reflexivo. O homem pensante não faz essa distinção."[3]

A função das *Lehrstücke* era fazer de seus participantes seres ativos e reflexivos a um só tempo. O princípio que subjaz a essas tentativas era a "prática coletiva da arte", que também teria função instrutiva no que se refere a certas idéias morais e políticas. As origens das *Lehrstücke* são longínquas, remontando ao drama de instrução jesuíta e humanista. Seu estímulo contemporâneo surgiu com o movimento da Neue Musik (Nova Música) de Donaueschingen e Baden-Baden. Construir o "sentimento de comunidade por meio de atividades comunitárias de representação", ou, como Brecht diz, "*lernend zu lehren*" (aprender ensinando) — esses eram os objetivos principais.

Brecht interessara-se recentemente pelo teatro nô japonês. Sua amiga Elisabeth Hauptmann traduzira para ele peças a partir de versões inglesas de Arthur Waley. O teatro nô agradava a Brecht, pois apresentava as peças convencionais e tradicionais japonesas numa simples plataforma nua; o ator movia-se de modo estilizado, com o rosto mascarado ou inexpressivo. Utilizavam-se poucos cenários, e sempre com um significado direto; os músicos, pouco numerosos, e o coro eram visíveis e sentavam-se no palco. A voz do ator japonês "movia-se liricamente (...) entre a fala e a cantilena, funcionando como instrumento musical".[4]

No que tinha de mais simples, o teatro nô consistia numa dança, precedida de um diálogo que explicava o significado dela ou apresentava as circunstâncias que haviam levado a ela.[5]

O ator nô por vezes falava diretamente à platéia, era interrompido pelo coro, e toda a ação da peça era executada como um ritual, com um objetivo didático distinto.

É possível ver de imediato que tal teatro exerceria forte atração sobre Brecht. Pode-se quase dizer que as peças didáticas dele são peças nô retiradas de seu ambiente de século XIV para o presente, substituindo a ideologia budista pela dialética marxista. Pois o mundo em que a *Lehrstück* de Brecht se move é o mundo da ciência moderna. Sua base moral é fornecida pelo credo de que "fazer" é melhor do que "sentir". Seu objetivo não é oferecer "prazer", mas "instrução".[6]

O curso da *Lehrstück* na mão de Brecht revela a mesma mudança e evolução que o restante da sua obra. A linha social e política torna-se mais nítida com os anos, até tornar-se abertamente comunista.

O vôo solitário de Charles Lindbergh sobre o Atlântico em 1927 deixara o mundo eletrizado. Para Brecht, isso era uma revelação do poder do homem sobre a natureza. A primeira de suas *Lehrstücke*, escrita em 1928-29, foi dedicada ao aviador americano. Originalmente chamava-se *Der Flug der Lindberghs (O Vôo dos Lindbergh)*. Mais tarde, a identificação de Lindbergh com a direita política levou Brecht a mudar o título para *Der Ozeanflug (O Vôo no Oceano)*. O personagem principal foi rebatizado "Aviador". A essência da peça permaneceu intacta — uma glorificação de um dos temas favoritos de Brecht: a conquista e transformação da natureza e seu significado para o futuro do homem. Foi escrita como peça radiofônica para rapazes e meninas. Quando apresentada em Baden-Baden, com partitura de Kurt Weill e Paul Hindemith, contava com uma orquestra de rádio, cantores, e um "ouvinte" que cantava ou falava a parte de Lindbergh, "sem", como insistia Brecht, "identificar-se com o texto — parando no final de cada verso".[7] No fundo do palco, em letras grandes, aparecia a "teoria" a ser demonstrada. "Esse exercício deve servir à disciplina, que é a base da liberdade."

Essa *Lehrstück* foi publicada inicialmente numa série de panfletos que Brecht intitulou *Versuche (Tentativas)*.

As notas tocadas nessa *Lehrstück*, por mais vacilantes e um tanto imaturas que possam parecer, ressoarão de novo com orquestração mais profunda e solene em *Galileu*, de Brecht, para a qual essa peça didática anterior poderia servir de prólogo.

Uma parte da peça, chamada "Ideologia", proclama orgulhosamente o tema central:

Muitos dizem que o Tempo está velho,
Mas eu sempre soube que existe um Tempo novo.
Digo-lhes, não por si mesmas
Erguem-se casas como montanhas feitas de aço,

Multidões movem-se nas cidades, como esperando alguma coisa.
E nos continentes risonhos ouve-se:
O vasto e aterrorizante mar é, realmente, apenas
Um minúsculo tanque.

O texto e a música aridamente simples, por vezes deliberadamente ingênuos, têm uma magnificência primitiva e vigorosa. A Rádio, no início, conclama todos os participantes, em nome da comunidade, a reencenar o primeiro vôo solitário no Atlântico; e voltando-se para o Aviador, convida-o a subir a bordo de sua máquina, pois a Europa o aguarda. O Aviador responde simplesmente: "Estou subindo no aparelho". Cada uma das dezessete seções tem um título, como "Convites a todo mundo", "Jornais americanos louvam a audácia do aviador" etc.

Lindbergh (o Aviador) fala:

Meu nome é Charles Lindbergh
Tenho 25 anos.
Meu avô era sueco...
Vôo sozinho
Em lugar de um companheiro levo gasolina
E vôo sem rádio...[8]

Quando o vôo se realiza, a poesia torna-se mais destacada. Vários outros participantes da peça começam a falar pela Rádio: Nova York, *S.S. Empress of Scotland* no mar, o Fog, a Tempestade de Neve, o Sono, a Água, a América.

Lindbergh combate as forças naturais, afirmando: "Não estou sozinho", pois sete homens o ajudaram a construir o *Spirit of St. Louis* em San Diego. (Daí o plural do título.) Por isso, diz ele, ali são oito. Ele combate a neve, o gelo e o sono, mas declara: "Não estou cansado".

A seção "Ideologia", já citada, reforça a natureza da missão do aviador, declarando que esse vôo é uma guerra contra o primitivo, "um esforço de melhorar o planeta, semelhante à dialética da economia, que procura mudar o mundo a partir do zero".[9]

Na verdade, como declara o Aviador, esse é um vôo para liquidar o futuro e banir os deuses existentes, sejam eles quais forem e onde quer que venham a existir.

Quando estou voando, sou
inteiramente um ateu.

Pois, constata Lindbergh, Deus surge quando há ignorância e desordem das classes humanas; onde há exploração. Mas ele desaparece "sob os mais precisos microscópios" e por meio da limpeza das cidades e da aniquilação da miséria".[9]

A peça conclui com um "Relatório Relativo ao Inatingível": por mil anos apenas as aves eram sustentadas no ar; todo o resto caía. Mas no final do segundo milênio,

Nossa inocência de aço
ergueu-se no ar,
mostrando o possível
sem nos deixar esquecer
o Inatingível.
A isso dedicamos nosso relatório.[10]

Há uma certa ingenuidade crua (embora cativante) no ateísmo vociferante que suaviza os mais válidos hinos à dominação da natureza, e na transformação da sociedade assim possibilitada. Não menos espantosa é a admissão da presença do "inatingível" na natureza, contrária ao tom de toda a peça, sem mencionar o ponto de vista marxista dialético que presume transmitir, embora apenas parcialmente. Isso ainda é Brecht em 1928-29.

Parece que nesse momento ele está obcecado pela conquista do ar. Pois a *Lehrstück* seguinte, *Badener Lehrstück vom Einverständnis (Peça Didática de Baden sobre a Concordância),* produzida em Baden-Baden em 28 de julho de 1929, com música de Paul Hindemith, trata do mesmo tema que a peça de Lindbergh, mas de maneira totalmente diferente e, em muitos aspectos, surpreendente. Ela levanta um problema muito delicado.

Quatro aviadores caíram — um piloto e três mecânicos — ao tentar cruzar o Atlântico. Precisam de ajuda. Correm perigo de vida. Pedem água. Devem receber ajuda ou não? Essa é a questão que o coro tem de responder. Na verdade, há dois coros debatendo o problema: um coro "instruído" e um coro "da massa".

O problema se aguça e se transforma num debate: o homem ajuda o homem? O Líder do Coro Instruído enumera os vários avanços científicos e mecânicos dos quais sua época pode se vangloriar: a máquina a vapor feita "por um de nós", a astronomia, a fisiologia, a história natural; o fato de que "um de nós voou sobre o oceano e descobriu um novo continente". Mas a cada uma dessas afirmações o Coro Instruído replica: "Isso não fez o pão ficar mais barato", e acrescenta: "Mas a pobreza aumentou em nossas cidades, e agora há muito tempo ninguém sabe o que é o homem".[11] Na tela, lampejaram imagens mostrando homens abatendo outros homens. A conclusão a que se chega é: *"O homem não ajuda o homem"*.[12] Os argumentos tomam uma direção estranha. O coro "da massa" proclama que a violência governa o mundo e que negar ajuda, bem como obter ajuda, exige violência. "Por isso, não peçam ajuda, mas ajam com violência."[13] Em outras palavras, mudem o mundo! O coro então pede aos aviadores que aceitem a morte — aceitem a extinção de sua individualidade. Mas o piloto, um aviador famoso, recusa-se a aceitar esse veredicto. Ele é um decidido individualista, que voou em busca da glória, que nunca recebeu louvor suficiente, que jamais conseguirá louvor suficiente, e voa apenas pelo amor ao vôo. "Eu não morrerei nunca", diz.[14] Ele tem de perecer. Não tem mais nenhuma função social. Não pertence ao reino do coletivo, dos que entendem a natureza do mundo.

Então o coro dirige-se aos três outros aviadores, que aceitaram o veredicto. Dirige-se a eles, pois "estão de acordo com o curso das coisas", orientando-os a não recaírem no nada, mas a se levantarem ("morrendo sua morte vocês cumpriram sua tarefa") e construírem "nosso avião", "para voar por nós" e para "marchar conosco, e conosco mudar o mundo", removendo a desordem das classes humanas a exploração e a ignorância".[15]

Ao se prepararem para a concordância ou aquiescência, os aviadores precisam primeiro estar prontos para tornarem-se "nada", a fim de que possam se tornar alguma coisa; precisam ater-se à sua "menor grandeza" apenas por meio de um reconhecimento do seu nada individual: que "quando morrerem, ninguém estará morrendo".

Tendo melhorado o mundo, continua o coro, tendo consumado a verdade, eles precisam consumar a verdade consumada, mudar o homem mudado e, mudando o mundo, mudar a si mesmos.

Em outro aspecto significativo a *Peça Didática de Baden* vai além de *Vôo dos Lindbergh*. Os aviadores, repetindo trechos do anterior "Relatório Relativo ao Inatingível" em seu coro inicial, emendam-no:

Pelo final do segundo milênio
nossa inocência de aço
ergueu-se no ar,
mostrando o possível
sem nos deixar esquecer
o que ainda não foi atingido.[16]

Que longo caminho percorremos desde o individualismo niilista de *Baal*! Lá, a extinção da personalidade era equivalente à obtenção de uma unidade com a natureza — uma coisa positiva. Do lado negativo, tratava-se de uma fase na batalha contra o individualismo burguês. Em Galy Gay ela era um meio de sobrevivência. Agora a extinção é um prelúdio de uma ressurreição positiva, social.

Se nos for lícito usar outra figura de linguagem, é como se Brecht pretendesse agora derrubar a selva com sua machadinha, cortando à direita e esquerda o emaranhado do niilismo individual e, ao prosseguir para abrir uma clareira, estivesse derrubando toda a vegetação. Essa rebeldia da personalidade individual, do ego, soou de maneira agradável para vários antigos adversários de Brecht, como uma espécie de aproximação secular do ideal cristão de "renúncia", bem como de "procura de consciência" — a obtenção do "consenso" religioso. Como tal, a peça foi saudada por eles. Para confirmar isso, recorreram à linguagem quase litúrgica do texto de Brecht, a linguagem da "aquiescência":

Quando o homem pensante triunfou
sobre a tempestade, triunfou porque conhecia
a tempestade e estava de acordo com ela.
Por isso, se você triunfar sobre
a morte, triunfará se conhecer
a morte e estiver de acordo com ela.[17]

Que, para Brecht, esta *Einverständnis* não significava apenas um consentimento passivo ao que é, mas um consentimento ativo por meio da compreensão, e a chegada a uma compreensão *com* alguma coisa — pessoas, coisas, idéias — parecia ter escapado a tais críticos. Mas Brecht estava equivocado aqui. O problema é formulado com tão evidente severidade, a questão, colocada de modo tão abstrato, que a mente fica confusa. A individualidade abstrata deve desaparecer no coletivo abstrato. Naturalmente é preciso compreender a suspeita de Brecht em relação à filantropia burguesa, com sua moral anacrônica. "Num sistema baseado na violência, toda ajuda é traiçoeira, egoísta. É preciso atacar a realidade cruel com crueldade ainda maior."[18]

O Brecht paradigmático prevaleceu. A individualidade em nosso mundo, diz ele, é uma coisa sem sentido e sem utilidade. Aprender *isto* é essencial. Mas é também necessário afirmar isso até o ponto de negar-se a ajuda elementar a alguém necessitado, mesmo que ele seja um individualista? Poucos seres humanos de qualquer convicção, marxistas ou não, estariam prontos a aceitar uma conclusão tão rígida.

Como se a própria cantata não fosse provocação suficiente, Brecht introduziu um interlúdio grotesco e macabro para sublinhar o tema de que o homem não ajuda o homem. Três palhaços apareciam, um dos quais um gigante, o sr. Schmidt, deixava-se serrar em pedaços, membro por membro, pelos outros dois, numa demonstração de como "o homem ajuda o homem". Como era de esperar, houve um escândalo. E este não foi suavizado pela projeção de filmes que mostravam assassinatos. Gerhart Hauptmann, um dos espectadores, contou que saiu furioso. Um crítico disse que desmaiou. Mais tarde, surgiram dissensões entre Hindemith e Brecht, cada qual desejando mudanças que o outro vetava, de modo que, com esse impasse, o trabalho não pôde prosseguir.

Anos depois, Brecht lembrou:

> "Na apresentação da *Peça Didática de Baden*, o dramaturgo e o compositor estavam visivelmente presentes no palco e intervinham constantemente. O dramaturgo indicou o momento em que o palhaço devia atuar e, quando o público recebeu com ruidosa reprovação o filme mostrando pessoas mortas, o dramaturgo orientou o narrador para que anunciasse, ao final: 'Haverá mais uma mostra de cenas de morte, que foram recebidas com tanto antagonismo'. E o filme foi projetado novamente".[19]

Brecht atingira então o ponto em que o pêndulo da individualidade oscilara em toda a sua amplitude, chegando até o outro lado. Mas ele ainda não liquidara o problema. A aceitação racional e voluntária da extinção da personalidade — o "acordo" — continuava a persegui-lo. Dentre as versões de Arthur Waley das peças nô, ele encontrou uma que ganhou sua predileção nessa época e que sublinhava o tema da "aquiescência". "Chamava-se *Taniko*, e fora escrita por Zenchiku, da escola das peças nô estabelecida pelo grande mestre e teórico Seami Motokiyo (1363-1444). Como Brecht, Seami preocupava-se com a adaptação de material tradicional para os tempos atuais. Havia outras similaridades teatrais nos pontos de vista de ambos.

Elisabeth Hauptmann traduziu *Taniko*, ou *O Lançamento do Vale*, para Brecht. Um Professor anuncia sua intenção de realizar uma peregrinação de alpinismo ritual. Um discípulo seu, cujo pai morreu e cuja mãe está doente, implora para ir também, para poder rezar pela recuperação dela. É uma aventura perigosa e difícil. Sem ouvir as súplicas da mãe, o menino insiste em ir. A jornada revela-se árdua demais para ele, que adoece. Segundo o "Grande Costume", ele deve ser jogado no vale. O rapaz aceita estoicamente seu destino. Os peregrinos, tristes, cumprem os reclamos do "Grande Costume":

Então os peregrinos suspirando
com os tristes caminhos do mundo
e suas amargas ordens
aprontaram-se para o lançamento.
Pé ante pé
Postaram-se juntos
arremessaram às cegas
nenhum mais culpado do que seu vizinho.
E depois blocos de terra
e pedras achatadas eles lançaram.[20]

Nessa peça japonesa, as orações são eficazes, felizmente, e aparece um espírito carregando nos braços o menino recuperado.

Jasager (Afirmador), de Brecht, é uma réplica dessa peça nô. Sua primeira apresentação ocorreu em 23 de junho de 1930, no Instituto Central de Educação e Instrução de Berlim. A música era de Kurt Weill; os atores, meninos de escola e uma orquestra amadora. A peça abre com o Grande Coro recitando que é "essencial aprender a consentir". Na versão brechtiana da história, a expedição realizada pelo mestre tem como objetivo buscar conselho e ajuda médica para conter uma praga devastadora. O rapazinho segue junto, a fim de obter remédios para sua mãe enferma. Ele cai à beira do caminho e o "Grande Costume" exige que seja inquirido sobre se consente ser deixado para trás. O menino consente. "Vocês não devem recuar por minha causa. Concordo em ser deixado. Mas como tenho medo de ficar aqui morrendo sozinho, peço que me joguem no vale." E isto é feito. Três estudantes postam-se diante do menino, escondendo-o da platéia, e ele, agora fora de vista, diz:

Eu bem sabia que podia perder minha vida
nesta jornada...
Peguem meu cântaro,
Encham-no de remédios
e levem-no à minha mãe
quando regressarem.[21]

Lamentando os tristes caminhos do mundo e suas amargas leis, seus companheiros o jogam no vale.

Pé ante pé postaram-se
juntos
na beira do abismo
e jogaram-no com os olhos fechados,
nenhum mais culpado do que seu vizinho,
e lançaram blocos de terra
e depois pedras achatadas.[21]

Mais uma vez a peça despertou grande controvérsia. Já que seu conteúdo não era abertamente político, críticos burgueses, religiosos e leigos aprovaram-na. Walter Dirks falou do sacrifício do menino como reconhecimento de que o mundo era de Deus, cuja voz tem de ser ouvida "e obedecida em plena liberdade".[22] Karl Thieme, que anatemizara *Hauspostille* como "Breviário do Demônio", agora afirmava com reverência: "Aquiescência, consenso e sacrifício de vida por uma humanidade sofredora, não com egoísmo e heroísmo, mas como o mais simples costume comum que nos foi transmitido — não sabemos de ninguém que soubesse pregar isto com tal proximidade como esse ateu".[23]

Mas aqueles que poderiam ter sido considerados mais próximos de Brecht não foram tão bondosos. Frank Warschauer, em *Die Weltbühne,* deu a seu artigo o título "Não ao Afirmador!" "Todos os ingredientes malévolos do pensamento reacionário, fundamentados numa autoridade sem sentido", escreveu ele, podiam ser lidos na peça, embora realizada com grande arte. "Esse Afirmador nos lembra nitidamente os afirmadores do tempo da guerra."[24]

Mas os críticos e questionadores mais incisivos e sagazes da *Lehrstück* seriam encontrados entre os discípulos da Escola de Karl Marx, em Berlim-Neuköln. Fizeram perguntas relevantes. Por que os companheiros do menino não puderam salvá-lo, amarrando uma corda ao redor dele? A decisão fora realmente necessária? Por que o grupo inteiro não voltara levando o menino consigo? A vantagem a ser obtida pela expedição era maior do que o sacrifício de morte do rapazinho?

Brecht, acostumado a reagir à crítica válida, reescreveu a peça. Transformou o Afirmador num Negador, o *Jasager* num *Neinsager.* A alteração construtiva envolveu a conclusão. O rapaz não concorda com o "Grande Costume". Os outros perguntam: por que não? Ele não concordou, no começo, com tudo o que fosse necessário?

O menino responde:

> "A resposta que eu lhes dei era falsa, mas falsa era também a pergunta que me fizeram. Aquele que diz *A* não diz necessariamente *B.* Pode até reconhecer que *A* é falso. (...) Seu aprendizado é falso. (...) E quanto ao Costume Antigo, não vejo sentido nele. Mais que isso, preciso de um Costume Novo, que devemos introduzir imediatamente. Isto é, o Costume de repensar cada situação".[25]

Os outros ficam convencidos, e o Grande Coro anuncia:

E assim os amigos levaram seu amigo
e estabeleceram um novo costume
e uma nova lei

e levaram o rapaz de volta.
Lado a lado pressionaram.
Contra o ridículo,
contra o riso, com olhos abertos,
nenhum mais covarde do que o seu vizinho.[26]

Até aqui, tudo bem. Mas na realidade Brecht contornara a verdadeira questão. Pois substituíra a expedição original, realizada com o elevado objetivo social de ajudar a comunidade contra uma praga, por outra menos séria e menos urgente — uma viagem de "exploração" —, mitigando assim o impacto moral da solução.

Brecht insistiu em que a partir daí *Jasager* e *Neinsager* fossem apresentadas juntas. O filósofo Ernst Bloch, comentando essa dupla resposta dialética a um problema, recorda outros exemplos de obras com finais assim duplos ou antitéticos, como *Stella,* de Goethe, da qual uma versão termina em reconciliação, e outra, de maneira trágica; e também de Goethe, *Tasso* e *Ur-Tasso.*[27]

Contudo, temos de nos satisfazer com a solução de Brecht, que, como diz John Willett, é humanista, feliz, senão totalmente heróica.

Dessas *Lehrstücke,* quase se tem a impressão de estar olhando dentro de uma retorta química transparente, em que o experimentador Brecht elaborava questões muito próximas de seu coração. Aqui ele misturava e observava as reações geradas pelos problemas teóricos e práticos do teatro mas também morais e sociais da época sem falar de seus próprios problemas pessoais profundos. A transição do niilismo para o marxismo, como tudo mais em Brecht, assumiu o caráter experimental prático, mas difícil, de um procedimento científico. Em tudo era preciso, para ele, chegar a um extremo dialético, antes de encontrar o meio-termo conveniente. É por isso que talvez o grande diretor de cinema soviético Sergei Eisenstein (se este relato for correto) via nele o "professor persistente brandindo uma broca pneumática política contra a parede de pedra da consciência, que ele não conseguia incendiar com paixão".[28]

Brecht ainda não estava consciente de que não é a "extinção do ego" a coisa suprema, mas a extinção de uma certa espécie de ego; que a solução definitiva está na evolução e no enriquecimento do *ego,* até o ponto em que este percebe que isso só é possível através de uma *inter-relação produtiva* com outros egos.

Mas a *Lehrstück* seguinte estava destinada a evocar a controvérsia mais acalorada e mais virulenta (e também, paradoxalmente, a mais jubilosa), envolvendo politicamente direita, esquerda e centro. *Die Massnahme (A Providência)* é, sob alguns aspectos, a peça mais controvertida, direta e contundente de Brecht. Seria o último dos tratamentos mais abstratos do problema das exigências individuais e comunitárias.

Uma vez mais, tem a forma de uma cantata secular. A história passa-se na China. Um "coro controlador" — um corpo comunista julgador, espécie de "consciência" comunista — dirige-se a Quatro Agitadores que presumivelmente retornaram de uma missão em Mukden. Elogiando-os por seu empreedimento bem-sucedido, o coro aprova o que fizeram. Mas os Agitadores anunciam a morte de um de seus camaradas, um camarada sincero e bem-intencionado, a quem os três outros foram obrigados a matar porque ele comprometia o movimento como um todo. E agora pedem um veredicto. Antes de dar a sentença, o "coro controlador" solicita que eles representem a missão.

Em oito cenas, defrontamo-nos com a história de *A Providência.* Três trabalhadores do Partido saem de Moscou e vão para Mukden. A eles junta-se, na fronteira, um quarto trabalhador, que conhece bem o país e pode servir-lhes de guia. Antes de prosseguirem na missão, cada um deles oculta sua personalidade. Cada um assume uma máscara, simbolizando assim o sacrifício de sua identidade pessoal. O camarada nativo é jovem, apaixonado e impaciente. Enquanto realizam seu trabalho entre os nativos, ele a todo momento dá lugar a seus sentimentos pessoais. Sente-se profundamente tocado pela miséria que vê ao seu redor — *coolies* descalços arrastando fardos de arroz, escorregando na lama. Tenta ajudá-los empurrando pedras para debaixo dos seus pés, ato inútil. Em outra ocasião, expõe-se a um ataque de policiais quando está distribuindo panfletos, o que alerta as autoridades para a presença de agitadores. Ele frustra a colaboração de um aliado temporário — um capitalista que deseja ajudar os nativos com armas contra o poder imperialista externo — com uma explosão de ira justa, mas no momento totalmente não política.

Finalmente, compromete toda a missão ao encorajar prematuramente uma rebelião; e depois, enfurecido, arranca sua máscara de anonimato, revelando-se ao inimigo. Dessa forma força seus camaradas à mais dolorosa decisão. É preciso tomar uma providência para salvar a missão. Ele tem de desaparecer sem deixar sinal, pois o inimigo está no seu encalço. Consultam-no e ele "concorda" com sua própria morte. É fuzilado e jogado num poço de cal.

Em cada um desses seus atos, o jovem permitiu que seus sentimentos pessoais dominassem sua razão; suas próprias reações momentâneas superaram os objetivos finais e metas da atividade do grupo. O "coro controlador" lembrara a todos que, para realizarem o que tinham se proposto, poderia ser necessário a eles submeter-se a toda sorte de humilhações, até "baixezas", de forma que se tornassem capazes de estirpar a baixeza. (Quantas vezes voltará Brecht a essa triste idéia — é preciso força para dominar a força; maldade para esmagar a maldade!)

Quem é você?
Mergulhe na lama.
Abrace o carniceiro.
Mude o mundo. O mundo precisa disso![29]

O jovem camarada, que ouvira impacientemente a canção dos *coolies* trabalhando, "mascarando" assim "a dor de seu trabalho",[30] e que se rebelara contra o comerciante por não suportar ouvir a realisticamente cínica canção deste sobre *merchandise,* no qual ele inclui o homem.

Afinal, o que é um homem?
Acaso sei o que é um homem?
Deus sabe o que é um homem!
Eu não sei o que é um homem.
Tudo o que sei é o seu preço,[31]

num acesso final de raiva e impaciência exige uma resposta dos "clássicos do comunismo":

> "Então nossos grandes clássicos permitem que a miséria espere? E não cuidam de que todo ser humano desgraçado tenha ajuda imediata, antes de tudo o mais? Então os clássicos são merda e eu os rasgarei em pedaços!"[32]

E, ao fazer isso, exclama: "Desisto de qualquer acordo com os outros. Farei, sozinho, o que é humano". E revela sua identidade.

Para seus camaradas não há saída. Hesitam, consideram outras possibilidades, mas em vão. Pois, como dizem,

É temeroso matar.
Mas não só a outros, mataremos a nós mesmos também
se necessário.
Pois só pela força este mundo criminoso
pode ser mudado,
como sabe toda criatura humana.
Ainda não nos foi dado matar,
dissemos.
E de acordo com a vontade inflexível
para mudar o mundo
tomamos providências.[33]

O "coro controlador" julga correta a atitude dos camaradas. "Não foram vocês que deram o veredicto", dizem, "mas a realidade." Pois quanto é necessário para mudar o mundo: ira, tenacidade, conhecimento, rebelião, ação rápida, pensamento profundo, paciência, persistência infinita e resistência, "compreensão de uma coisa, compreensão do todo". Pois só compreendendo a realidade poderemos mudá-la.[34]

Hanns Eisler compôs a partitura para essa *Lehrstück,* sua primeira grande colaboração. A cantata seria apresentada no festival de música de Berlim, em 1930. A direção do festival estava a cargo de Hindemith, Heinrich Burkard e Gerhard Schuenemann. Slatan Dudow deveria dirigir os atores. Mas o texto radical e as ambientações revolucionárias de Eisler receberam oposição de Hindemith e seus colegas. Pediram então a Brecht que submetesse o texto a um comitê, para uma espécie de inspeção política. Brecht recusou e, por sua vez, sugeriu que Hindemith se demitisse em protesto contra essa censura implícita. Depois disso, *A Providência* foi rejeitada, devido à "mediocridade artística do texto".

Brecht e Eisler apelaram para os corais de operários e, com a colaboração do Coro de Trabalhadores da Grande Berlim, fizeram a obra ser apresentada no Grosses Schauspielhaus, em Berlim, a 10 de dezembro de 1930. Entre os atores estavam Helene Weigel (como o jovem Agitador), Ernst Busch e Alexander Granach.

Fritz Sternberg testemunhou o profundo efeito dessa cantata. *A Providência,* relatou ele, provocou inumeráveis e ardentes discussões e controvérsias. Mas uma coisa o impressionou. O povo trabalhador cantava a canção da peça, tendo finalmente descoberto palavras e músicas que apresentavam uma postura contemporânea diante de seus próprios problemas. Isso era tão verdadeiro para os social-democratas quanto para os comunistas.[35]

A música de Eisler captara a verdadeira essência da palavra, e as canções tornaram-se famosas. Eisler, que era versado no mais avançado idioma musical da época — o de Schoenberg e Anton Webern —, conseguira agora simplificar sua expressão musical sem barateá-la. Fundindo os tradicionais corais luteranos, as canções populares e a linguagem do jazz, ele, em suas próprias palavras, "dissolveu a linguagem musical convencional" em alguma coisa fresca e nova.

A linguagem de Brecht também adquirira uma simplicidade de quase clássica, até austera, e, em muitos trechos, grandiosa. Pela primeira vez a luta de classes encontrou a voz poética que correspondia à sua missão.

Tomemos por exemplo a canção *Louvando o Trabalho Ilegal:*

Schön ist es
Das Wort zu ergreifen im Klassenkampf.

É belo
Tomar a palavra na luta de classes.
E com voz alta e ressonante levar as massas à luta,
Esmagar o opressor e libertar o oprimido.
Duro e útil é o trabalho cotidiano
O paciente e secreto tecer
Da rede do partido diante
Dos canos da arma do explorador.
Falar...
Mas esconder quem fala.
Triunfar...

Mas ocultar o vencedor.
Morrer...
Mas esconder a sua morte.

Quem não faria muito pela glória?
Mas quem o faria pelo silêncio?
Mas o anfitrião aflito convida a honra,
De choupanas exíguas e miseráveis fala
Uma irresistível grandeza.
E a Fama indaga em vão
Pelo fazedor de grandes feitos.
Por um momento apenas,
Adiantem-se, desconhecidos,
Com rostos ocultos,
E recebam
Nossa gratidão![36]

A mesma simplicidade e convicção estão presentes em *Canção dos Barqueiros, Louvor ao Partido* e nas falas poéticas dos coros.

A polêmica sobre *A Providência* continua hoje em dia tão acalorada quanto em 1930. Críticos de várias correntes e matizes acharam essa peça uma bengala útil para com ela golpear qualquer "dogma" que quisessem, e os menos sinceros foram os que se declararam mais amigos da peça e de seu autor. Fica-se tentado a parafrasear o célebre dito, aplicando-o nesse contexto: Se você tem um crítico amigo, não precisa de inimigo. Os críticos viram-se espelhados nessa *Lehrstück,* com sua *Weltanschauung* (sem falar de sua *Weltschmerz!).* Assim um deles vê Brecht prevendo profeticamente os "julgamentos, expurgos e o comunismo stalinista" de Moscou.[37] Outros, como Herbert Lüthy, percebem Brecht como "um monge — embora falso — antes pelo bem do estilo e da sotaina do que pela crença, e talvez por esse motivo capaz de escrever *A Providência,* o mais significativo, se não o único, drama bolchevista".[38]

Outro jornalista, Willy Haas, escreve:

> *A Providência* foi a primeira peça de Brecht que obteve a mais completa aprovação oficial do partido stalinista... Aqui Brecht apresenta todo o panorama do maquiavelismo jesuítico (que dificilmente tem qualquer coisa em comum com a verdadeira Ordem Jesuítica).[39]

Do lado comunista houve sérias reservas. O argumento mais forte na época foi feito pelo crítico Alfred Kurella, na publicação da Associação Internacional de Autores Revolucionários *(Literatur der Weltrevolution)* de Moscou. Kurella tinha a vantagem de ter visto a primeira versão da peça, que Brecht revisara imediatamente e que, até onde sabemos, não existe mais. Aparentemente, Brecht modificou o incidente do assassinato, fazendo o jovem camarada aceitá-lo por livre e espontânea vontade. Mais cruciais e relevantes, porém, foram as objeções de Kurella à separação bastante rígida feita por Brecht entre "razão" e "emoção", considerando-as opostas uma à outra.[40]

Não se pode negar, contudo, que Kurella tem razão. Nessa época, Brecht divorciava mecanicamente sentimento de razão, assim como tendia a separar "prazer" e "instrução" em sua discussão da *Lehrstück*. Ele modificaria radicalmente as duas posições. Brecht acreditava que suas experiências e estudos médicos tinham-no "imunizado" fortemente contra "influências emocionais".[41]

O. Biha, em *Die Linkskurve (A Curva à Esquerda)*, reprovou a atitude abstrata de Brecht. Este, dizia ele, não se baseava na experiência, mas apenas na teoria, para o seu conhecimento do comunismo. Por que, perguntava, o jovem camarada fora aquinhoado com tarefas cada vez mais difíceis, se era óbvio que estava falhando nas menos difíceis? Mas o escritor dava as boas vindas a Brecht e saudava-o por "partilhar nossas forças".[42]

Discussões públicas aconteceram uma semana após a estréia de *A Providência*. O crítico Karl Thieme fez um registro não imparcial:

> "Bert Brecht declarou que estaria disposto a mudar uma série de passagens da sua peça, se a discussão o autorizasse, e em parte já fizera isso como resposta a certas objeções, como, por exemplo, no caso da morte do jovem camarada, que agora perguntaria se não havia outra saída e seria ele mesmo compelido a responder negativamente. A discussão concentrou-se sobretudo na morte do jovem camarada. Os comunistas não concordariam em que isso fosse uma prática comunista. A prática comunista era a expulsão do Partido. (...) A atitude dos comunistas [em relação à peça] foi esclarecida da seguinte maneira. Por toda parte onde se ensina a teoria revolucionária ela é expressa clara e classicamente; por exemplo, na passagem relativa aos olhos do indivíduo e aos olhos do Partido. Mas no ensino da prática revolucionária Brecht falhara, por ignorar a prática do Partido".[43]

Até o fim de seus dias, como veremos, Brecht foi atormentado pelo problema da força e a idéia de que, enquanto a força governa, ela só pode ser superada pela força e, paradoxalmente, eliminada somente pela força. Mas ele estava persuadido de que essa era a situação no mundo de hoje — uma situação que expressou de maneira pungente no exílio:

Mas todos sabemos
Até o ódio à baixeza
Distorce os traços.
Até a ira diante da injustiça
Torna áspera a voz. Hélas, nós,
Que desejamos lançar os fundamentos da bondade,
Não conseguimos ser bondosos.[44]

Não se pode, porém, evitar de ponderar: se *A Providência* não fosse uma peça comunista e apenas considerada abstratamente, seriam suas conclusões éticas realmente julgadas excepcionais? Não admitimos em nossa sociedade o auto-sacrifício do indivíduo em nome de um bem comum numa grande emergência (digamos, no campo de batalha) ou em nome de algum grande ideal religioso, social, político ou ético, e não o elogiamos como elevado imperativo "moral"? Não somos todos tácitos adoradores de santos? Por que então o martírio em nome de uma causa levaria à canonização, e no de outra ao descrédito?

Será possível "lançar os fundamentos da bondade" em nossa sociedade sem riscos sérios? Essa é a questão que Brecht tenta resolver na *Lehrstück* seguinte, *Die Ausnahme und die Regel (A Exceção e a Regra)*. Em *Peça Didática de Baden*, ele afirmara que "o homem não ajuda o homem". Supondo que um homem ajudasse outro, o que aconteceria?

Através do deserto asiático, um mercador, ansioso por chegar à frente de seus concorrentes a um poço de petróleo recém-descoberto, corre em direção a sua meta, acompanhado pelo guia nativo e pelo *coolie*. Desconfiado e sempre na defensiva, mas também arrogante, e cruel, sobretudo quando chegam a uma região selvagem e insegura, o mercador é deixado sozinho com o *coolie*, porque demitiu o guia. Prepara-se para as durezas da viagem escondendo uma garrafa extra de água. O *coolie*, sem saber disso, em certo momento oferece o próprio cantil ao mercador, que, interpretando equivocadamente o gesto como uma tentativa de ataque, mata o outro com uma pedrada. Chegando ao seu destino, é levado a julgamento pela viúva do *coolie,* mas o juiz o absolve.

Em que se baseia o juiz? Não é mais crível que o *coolie* se aproximasse do mercador para matá-lo do que para lhe dar água? Pois não pertencia ele a uma classe que podia, por bons motivos, sentir-se explorada nessa distribuição de água? E não pareceria razoável que tentasse vingar-se? Quanto ao mercador, como poderia crer num ato de camaradagem vindo do *coolie* a quem explorava? A razão lhe diria que se achava em perigo mortal.

> ''O acusado'', conclui o juiz, ''teve uma atitude de autodefesa justificável, não importa se estava sendo realmente ameaçado ou apenas se sentia ameaçado. Naquelas circunstâncias, ele deve ter se sentido ameaçado. O acusado está assim absolvido, e é rejeitado o pedido da esposa do morto.''[45]

Vivemos num mundo, diz Brecht, onde violência e terror são coisas dadas como certas. Essa é a regra. Nosso senso de justiça também aceita isso como coisa certa. As exceções nos surpreendem. Não podemos crer que sejam possíveis. Pois a própria bondade pode ser uma forma de traição para com o agente. Um sistema construído sobre violência mede todos os atos em termos de violência. Pois esse é um tempo de ''confusão sangrenta, de desordem ordenada, de arbitrariedade planejada, de humanidade desumanizada''.[46] Em tal sistema, ''a humanidade é uma exceção, e aquele que se mostra humano tem de pagar por isso''.[47] Mais uma vez, a súplica: Não considere nada inalterável!

Nessa *Lehrstück* e na anterior, Brecht levara seu gênero à perfeição artística. Infelizmente, *A Exceção e a Regra* continha mais do que um tom de profecia das coisas que estavam por acontecer. Não foi apresentada na Alemanha. E só o seria em 1947... em Paris.

XIII

Piedade Não Basta:
Santa Joana dos Matadouros

SANTA JOANA — Estou a favor de sua causa, de coração e alma.
OPERÁRIO — Nossa causa? Ora, mas não é também a sua causa?
BRECHT, *Santa Joana dos Matadouros*

Em 1932, havia 6 milhões de desempregados na Alemanha. Nas eleições de abril, uma prova final depois das eleições de março, Von Hindenburg foi eleito presidente da República com 19,5 milhões de votos; Hitler recebeu 13 milhões. O socialista Otto Braun disse de Von Hindenburg:

> ''[Ele é] a encarnação da calma e solidez, de lealdade viril e devoção ao dever em benefício de toda a nação (...). [Ele] provou que todos os que desejam salvar a Alemanha do caos podem confiar nele. (...) É por isso que sou a favor de Von Hindenburg''.[1]

Ao mesmo tempo, Gregor Strasser, um dos primeiros-tenentes de Hitler, dizia:

> ''Os nazistas não querem reação mas cura; não uma revolução sem sistema, mas uma ordem orgânica. (...) Não querem perseguir os judeus, mas querem a liderança alemã sem o espírito judeu, sem judeus mexendo os pauzinhos, e sem capital judeu''.[2]

Em julho de 1932, os nazistas conseguiram 14 milhões de votos nas eleições do Parlamento e ganharam 230 mandatos; os social-democratas, 8 milhões de votos, e os comunistas, 5 milhões.

Mas em novembro do mesmo ano, os nazistas tinham perdido 2 milhões de votos, e os comunistas, ganhado 101 cadeiras no Parlamento!

Em meio a esse crescente tumulto, Brecht estudava economia política, coletando material para uma nova peça, que lançaria luz sobre a crise cada vez maior. Jornais, revistas de economia, relatórios, material publicado pelo National City Bank de Nova York, estudos sobre as condições da agricultura — todos eram cuidadosamente examinados. Ele estava particularmente ocupado com o estudo do mercado do trigo. Sublinhou itens que o interessavam, como por exemplo "Salto nas negociações do trigo a partir de 1º de junho, a 78,5 por cento, o mais baixo em quinze anos"; "Trigo mais barato"; "Preços caindo na América e Áustria".[3] Seu interesse centrava-se em Chicago. Estava lendo *Poor White (Pobre Branco)*, de Sherwood Anderson, os romances de Frank Norris, anotando passagens que lhe serviam; e também *Autobiografia* de Lincoln Steffens, e *História das Fortunas Americanas*, de Gustavus Myers. Colecionava cuidadosamente fotos como as do Wrigley Building, para obter um pouco da cor local.[4]

Projetava uma peça chamada *Joe Fleischhacker (Joe Carniceiro)*, que descreveria a ruína de uma família "vinda das planícies" e a manipulação bem-sucedida do mercado do trigo.[5] Preocupava-se com a crise econômica, buscando meios de mostrá-la de modo a poder ser "desmistificada", não vista como algo "natural", mas feita pelo homem. O problema era como despir o capitalismo do seu tegumento "heróico".

Ele esboçou outra peça (após ler uma notícia de jornal sobre o despejo de uma viúva indigente), chamada *Der Brotladen (A Padaria)*. O *crash* econômico, que afeta o senhorio de uma casa, traz a ruína para uma de suas inquilinas pobres, a sra. Queck. Um coro de desempregados, reunidos pela perspectiva de um trabalho cortando lenha, lamenta, na típica maneira brechtiana, a queda dos gigantes econômicos. Brecht interessa-se pelo homem ou mulher humilde.

Eles caem constantemente
Através da grade
No asfalto —

Todo tipo de homem — não marcado —
Sem caráter — bem embaixo —
Sem ruído
Rapidamente
Os que andavam ao nosso lado
Felizes
Do meio da multidão
Escolhidos ao acaso
Seis de sete, bem embaixo
Mas o sétimo se vai
Para comer o seu naco de almoço.[6]

Não se pode dizer quem será a próxima vítima imprevisível dessa anarquia.

O país estava cheio de boatos e ansiedades. E avisos, também. Em dezembro de 1931, Heinrich Mann dizia:

> "É possível que agora os alemães caiam presa do nacional-socialismo e permitam que ele triunfe, porque mais uma vez ouvem o chamado do abismo. Os alemães ouviram muitas vezes esse chamado. A vitória do nacional-socialismo é possibilitada porque neste país a democracia nunca foi obtida no sangrento campo de batalha. (...) E agora a maioria apela para o Estado, suplicando ajuda. (...) Mas o Estado já abandonou a maioria. (...) Vemos o exército particular de Hitler tratado pelo governo não como inimigo, mas como aliado desejável. (...) Se conseguirem estabelecer sua fátua autocracia, em benefício de quem estarão governando? De seus credores, uma série de pessoas que se intitulam "economia", e que já levaram duas vezes o país à ruína. Eles impeliram o Primeiro Reich para a guerra; e o Segundo para o nacional-socialismo. (...) O Reich dos falsos alemães e os falsos socialistas sem dúvida se erguerá depois de um banho de sangue, mas isso não é nada em comparação com o sangue que correrá quando ele desabar".[7]

Quantas pessoas escutariam a sua voz? Ali estava uma nação com um presidente à beira da senilidade; um chanceler, Brüning, que sonhava com a restauração da monarquia; um Parlamento impotente; uma classe trabalhadora forte em número, à procura de uma liderança de visão clara e unificada; e uma liderança das classes trabalhadoras desunida e em minoria. "Bocas cegas!" teria dito John Milton.

"A palavra golpe esta no ar", anotou Goebbels em seu diário antes das eleições de 1932. "As minas de Hitler estão começando a explodir."

O cortejo em direção à ruína: Brüning é sucedido por Franz von Papen. Von Papen depõe o governo legítimo da Prússia (sem mesmo ser desafiado!) e indica a si mesmo Comissário do Reich para aquela área. Proclama-se a lei marcial em Berlim e seguem-se prisões.

> "Em 1920, uma greve geral salvara a República de ser derrubada. Essa medida era agora debatida entre os líderes de sindicatos e os socialistas, e rejeitada por ser perigosa demais. Assim, ao depor o governo prussiano constitucional, Von Papen enfiara outro prego no caixão da República de Weimar. Conforme ele se gabava, fora preciso apenas uma tropa de soldados para fazê-lo."[8]

Não faltava dinheiro para os nazistas, como se jactava Goebbels. Com Krupp, Bosch, Schnitzler, das tintas IG, Voegler, das Siderúrgicas Unidas, Thyssen e Freiherr von Schroeder ao seu redor, o dr. Schacht podia orgulhosamente relatar, tendo, em uma ocasião, "passado o chapéu": "Consegui 3 milhões de marcos".[9]

Die heilige Johanna der Schlachthöfe (Santa Joana dos Matadouros) foi escrita por Brecht antes do auge da crise, durante os anos de 1929 e 1930. Nunca seria apresentada na Alemanha pré-Hitler, exceto parcialmente num programa radiofônico, em 11 de abril de 1932.

Era uma peça audaciosa por muitas razões. Brecht lançava mão de um tema clássico da história — um tradicional tema "heróico" — e casava-o com a luta econômica contemporânea, a fim de expor as forças operantes na sociedade moderna, em época de crise. A cena teria lugar nos matadouros de Chicago; mas mais uma vez o local seria na verdade o mundo como um todo e a Alemanha em particular. *Santa Joana dos Matadouros* constitui não apenas um intrépido *tour de force*, mas é provavelmente uma das obras dramáticas mais brilhantes e bem-sucedidas de Brecht.

Joana d'Arc foi queimada na fogueira em Rouen, em 1431. O quingentésimo aniversário de seu martírio aproximava-se e, sem dúvida, seria celebrado com solenidade adequada. Desde sua morte ela fora objeto tanto de exaltação como de difamação e atraíra muitos escritores: Shakespeare e Voltaire, para desdenhá-la e denegri-la; Friedrich Schiller, Andrew Lang e Mark Twain, para venerá-la; e, não menos importante, Bernard Shaw, em 1924, para louvar brilhantemente seu papel histórico em *Santa Joana*. Os materiais históricos de seu julgamento estavam disponíveis desde 1841, e sua canonização em 1920 levara Shaw e Paul Claudel a escrever sobre ela.

Também Brecht foi atraído pela figura da jovem francesa. Seria uma devoção para toda a vida.[10] Não se sabe se Brecht também foi inspirado por Shaw.[11] Mas tanto *Santa Joana* quanto *Major Bárbara* eram bem conhecidos na Alemanha, e ambos tinham muitos pontos de contato com *Santa Joana dos Matadouros*, que são chocantes.

Brecht teve uma idéia corajosa ao pegar a santa francesa e transformá-la numa moça do Exército da Salvação (os Chapéus de Palha Pretos), instalá-la em Chicago e envolvê-la nas disputas econômicas entre os matadouros. *A Selva*, de Upton Sinclair, forneceu boa parte do cenário, bem como um ou dois incidentes; a economia do mercado de gado fora cuidadosamente estudada (com ajuda de Elisabeth Hauptmann), e também havia um Exército da Salvação em Berlim.

Joana Dark (Escura); como ela passa a se chamar agora, bondade no coração e a missão de Deus na alma, acredita que pode aliviar os males ajudando os operários na indústria de embalagem, apelando ao instinto mais refinado de Mauler, o industrial magnata e barão da carne. Ela começa uma série de "descidas" às regiões mais baixas do inferno industrial, e cada experiência lhe traz, se não renovado conforto, pelo menos um amargo conhecimento da realidade. Para instruí-la na "perversão" das classes operárias, Mauler envia-a para os matadouros, onde ela vê que pobreza e desemprego na verdade trazem degradação moral e espiritual.

Mauler, contudo, está realizando uma poderosa campanha para destruir seus concorrentes, e, com a habilidade de um grande manipulador e o conhecimento de um perito dos mecanismos do câmbio da carne, leva-os à beira da falência, e os operários praticamente ao desespero. Conforme a educação de Joana avança, ela se torna consciente de que os embaladores de carne consideram os Chapéus Pretos instrumentos úteis na pacificação dos operários, por lhes dar Deus. Agora, ela mesma quase desesperada, afasta os "trocadores de dinheiro" da missão — o seu templo — e, em conseqüência, é demitida do emprego. Enquanto isso, desemprego e fome levaram os operários a uma greve, em que os comunistas têm um papel destacado. Joana embora "neutra" é recrutada para levar uma das mensagens cruciais a outra fábrica, mas no caminho se vê assaltada por dúvidas, fraqueja e falha na sua missão urgente. A greve geral entra em colapso, os líderes são presos, e os operários, derrotados. Mauler conseguiu acuar o mercado e triunfa. As fábricas abrem mais uma vez. Joana, inconsolável, está morrendo e é trazida de volta à missão, onde os embaladores de carne começam a canonizá-la e, com suas exaltadas liturgias, abafam as derradeiras e veementes súplicas da moça.

Brecht indagara, uma vez: o mundo moderno do intercâmbio de produção pode ser colocado em versos jâmbicos? E ele respondera que não. Em *Santa Joana dos Matadouros,* ele colocou a indústria de carne em jâmbicos, mas numa paródia. Estava desmistificando o moderno heroísmo da Bolsa de Valores, ao mesmo tempo que desmistificava o heroísmo da tragédia clássica. Assim, usava o processo de estranhamento — paródia, alusão, imitação do verso clássico. Os objetos literários imediatos da paródia eram Schiller e Goethe.

O leitor deve se lembrar de que na Alemanha pré-Hitler as obras dos clássicos alemães eram bem conhecidas das platéias, muitas das quais sabiam recitar longos trechos de drama e poesia clássica de cor. O que poderia ser mais surpreendente do que, de repente, ouvir ecos desses versos majestosos, agora ditos por magnatas financeiros?

A Donzela de Orleans, de Schiller, escrito entre 1800 e 1801, era uma vítima natural. Sua tragédia se inicia com pentâmetros heróicos, conhecidos de qualquer estudante:

Ja, liebe Nachbarn! Heute sind wir noch
Franzosen, freie Bürger noch und Herren...

Sim, caros vizinhos! Hoje ainda somos
Franceses, cidadãos livres, e senhores...

Nos lábios do barão da carne Pierpont Mauler, Brecht coloca similarmente versos sublimes. Ele acabou de receber advertências

de Nova York, de que o mercado de carne vai sofrer uma crise. Respondendo à pergunta de seus sócios, que querem saber por que está tão deprimido, ele replica:

Lembre-se, Cridle, como há alguns dias
Passamos pelos matadouros — era à tardinha,
E ficamos ao lado de nossa nova máquina de embalar.
Lembre-se, Cridle, o grande boi louro
Fitando o céu com olhar embotado
Enquanto o golpeavam. Era eu o atingido,
E senti — ah, Cridle — nosso negócio é sanguinário.[13]

A paródia vai além da linguagem, chegando às situações. Segundo a tradição seguida por Schiller, Joana, à procura do rei, reconhece-o imediatamente, embora os cortesãos a testem, tentando enganá-la quanto à identidade dele.

Em Schiller, Carlos pergunta a Joana:

Nunca vistes meu semblante antes,
De onde vem vosso conhecimento — quem serei eu?

E Joana responde:

Eu vos vi, quando ninguém senão Deus vos via.[14]

Agora, em Brecht:

JOANA — *Você é Mauler.*
MAULER — *Não, ele está ali* (aponta para Slift).
JOANA — *Você é Mauler...*
MAULER — *Como me conhece?*
JOANA — *Porque o seu rosto é o mais sanguinário de todos.*[15]

Na peça de Schiller, DuChatel, num esforço para provocar a reconciliação entre o duque de Borgonha e o Delfim, oferece-se para entregar sua vida:

Eis minha cabeça. Muitas vezes a arrisquei
Por vós numa batalha. E agora alegremente a ponho
Aqui sobre o cepo do carrasco.[16]

Brecht pegou a deixa:

MAULER — É assim, Slift, que você realiza a batalha que lhe confiei?
SLIFT — Pegue minha cabeça!
MAULER — De que me serve sua cabeça?
Agora, o seu chapéu... esse pode servir para alguma coisa![17]

Mauler ergue-se à verdadeira majestade épica quando pronuncia essa apóstrofe ao Dinheiro. (Ele perguntara a Joana: "Por que você detesta tanto o dinheiro?")

Mas que edifício!
Construído e reconstruído desde dias esquecidos,
Porque sempre desmorona — ainda assim espantoso;
Embora exigindo sacrifício,
Difícil de refazer — mesmo assim com gemidos
Reconstruído — e ainda assim inevitalmente
Arrancando o possível de um planeta maligno —
Seja pouco ou muito, e assim todo o tempo
Defendido pelos melhores. Pois, vejam, se acaso eu
— Que tenho muita coisa contra ele, e durmo mal —
Se eu o abandonasse — seria como se apenas uma mosca
Deixasse de resistir a uma avalanche. Nesse mesmo instante,
Eu viraria nada — e ele baixaria sobre mim.[18]

(É possível que Brecht tivesse se lembrado da brilhante apologia de Shaw do dinheiro, no prefácio de *Major Bárbara?)*

Embora o "estranhamento" também seja usado no caso da missão de Joana, não o é pela paródia, mas pela revelação da ingenuidade dela. Joana começa com a simplicidade dos bem-intencionados e crê firmemente que "o infortúnio, como a chuva, vem não se sabe de onde — ninguém o faz, mas ele vem".[19] Mas um operário lhe conta: "Vem de Lennox & Co." "Preciso descobrir quem é o responsável", grita ela. Suas súplicas têm uma sinceridade e uma intensidade bíblicas, mesmo que dirigidas contra Mauler. Ela o previne contra o Dia do Juízo Final, quando tudo será revelado e o Senhor Salvador indagará: "Onde estão agora os meus novilhos?"

> "Então os novilhos vão mugir atrás de você, em todos os seus currais, onde você os escondeu para poder levantar seus preços até o céu, e com seus mugidos eles testemunharão contra você diante do Senhor."[20]

Instruída pelos embaladores e criadores de gado de que os miseráveis não têm moral, ela pergunta, irada, de onde tirariam sua moral, senão do roubo? Então, diz ela, existe "uma moral içando o poder". Levante isso, e terá moral. Em outras palavras, paguelhes salários decentes.[21]

Finalmente os olhos dela se abriram, e ela fala aos embaladores de carne, dizendo-lhes que os entende e a seus usos da religião, que sabe agora que seus interesses e os dos pobres não são iguais. Não, eles não podem lidar com seres humanos como se fossem animais: "Vocês não têm reverência por aquilo que ostenta um rosto humano?"

Ela os expulsa de sua missão, exclamando: "Vocês querem transformar a casa de Deus num estábulo ou num matadouro?" Enfim compreendeu o "sistema", com alguns poucos sentados no topo e muitos embaixo — uma gangorra. Os do topo estão ali apenas porque há os outros embaixo. Como a outra Santa Joana, também ela tem sua visão, mas é uma visão do futuro: ela mesma caminhando à frente de um cortejo de despossuídos, "mudando tudo aquilo que meu pé toca" e, com "palavras como sons de guerra", causando imensurável destruição. Quase no final da peça, quando ela traiu a causa dos operários, vê os líderes deles sendo levados pelos soldados e fica estupefata de admiração pelo sacrifício, o sacrifício dos anônimos e inglórios.

Antes de morrer, ela confessa seu desencanto:

Eu, por exemplo, nada fiz.
Não contem nada como bom — não importa como se parece,
Senão aquilo que realmente ajuda.
E nada é tão honroso — exceto que mude
O mundo definitivamente. Era disso que eu precisava.
Como numa resposta às suas orações, fui até os opressores.
Oh, bondade sem fruto! Intenção estéril!
Não modifiquei nada.
Sumindo depressa desta terra sem medo,
Eu lhes digo,
Cuidado para que, quando deixarem o mundo,
Não tenham sido apenas bons, mas deixem
Um mundo bom.[22]

Quando ela jaz, moribunda, alto-falantes anunciam a grande crise econômica mundial. Sob o comando de Mauler, baixam-se bandeiras sobre o corpo dela, exatamente como em Schiller, onde Joana morre depois de ver os céus se abrindo, revelando a Virgem e o Menino, e é coberta com bandeiras por ordem do rei.

Assim, em Brecht, o capitalismo canoniza seus mártires úteis.

O Gênio de paródia de Brecht poucas vezes foi tão brilhantemente revelado como nesta peça. As sombras de Schiller e Goethe são invocadas para ressaltar os sórdidos heróis de hoje. A insuperável ironia da cena de morte e transfiguração deve muito a Schiller, mas mais ainda às páginas finais de *Fausto,* de Goethe. Ecos de outros trechos dessa tragédia em duas partes são encontrados em todo o drama de Brecht. Versos de Goethe que se tornaram proverbiais são colocados nas bocas de Mauler e seus sócios, com o terrível impacto do "estranhamento". Quem não recorda o grito desesperado de Fausto sobre as duas almas dentro dele, lutando pela dominação?

Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust!

Duas almas moram, ai de mim, no meu peito!

Poderia alguém deixar de reconhecê-las na fala de Mauler?

Hélas! Em meu pobre peito
Enterraram uma faca até o cabo
Enfiada, com uma lâmina dupla.
Pois sou impelido para o que é grande,
Altruísta, puro, abnegado;
E sou impelido para o comércio e o lucro —
Tudo inconscientemente![23]

Com sinceridade igual (e *sangfroid)* Brecht faz uma sátira à celebrada *Canção do Sino,* de Schiller, que o poeta dedicara ao trabalho e à censura da Revolução Francesa. Suas linhas mais citadas,

Soll das Werk den Meister loben:
Doch der Segen Kommt von oben —

Que a obra louve o mestre:
Mas a bênção vem de cima —

são transformadas por Brecht em:

Soll der Bau sich hoch erheben
Muss es Unten und Oben geben...

Para que a casa suba até o alto
Tem de haver "embaixo" e "em cima"...,[24]

um hino ao capitalismo, naturalmente, cantado pelos embaladores de carne e criadores de gado.

A dualidade de um Fausto é transportada para a alma de Mauler, não menos do que para a de Joana. Mauler é o homem que não suporta o mugido do gado que está sendo abatido, mas considera seres humanos coisas incorrigíveis e consumíveis. Joana também está dividida: exibe a autodivisão da burguesia. Decepcionada com seus sentimentos, ela é levada a trair e morre antes de poder aplicar em práticas construtivas as lições que tão duramente aprendeu.

Santa Joana dos Matadouros revela características novas, em nossa opinião profundamente interligadas. Joana difere muito das mulheres que Brecht retratara até aqui. Até esse momento, tinham sido "marginais" como seus parceiros masculinos e andavam atrás deles; aventureiras ou meras parasitas; figuras como as Jenny, as viúvas Begbick, as Anna Balicke.

Joana inaugura uma nova linha de mulheres "heróicas" — naturalmente, no sentido brechtiano. A partir de agora nós as veremos afirmando-se (ainda que ambiguamente): Vlassova, Mãe Coragem, sra. Carrar, Shen-Te, Grusha — mais humanas, mais vivas, e na maior parte das circunstâncias carregando valores sociais e morais positivos. Como seus parceiros homens, elas agora desaparecem como niilistas e emergem como participantes ativas no mundo mutável, e a ser mudado, de Brecht.

A transformação em Brecht não é, obviamente, desligada da influência inspiradora de Helene Weigel, que desempenharia a maior parte desses papéis no palco. Mas não teria ocorrido, parecenos, sem a mudança ideológica que o próprio Brecht sofrera, e que para ele salva a humanidade de ser condenada ao caos. A crise econômica contemporânea raramente foi tratada de modo tão brilhante por um dramaturgo (só Bernard Shaw aparece como um possível rival). Longe de ser uma supersimplificação da estrutura econômica da sociedade (como Martin Esslin teria feito), *Santa Joana dos Matadouros* é uma simplificação (na maneira como uma obra de arte simplifica) de um processo complexo em que o mundo da competição, dos mercados, dos bens monopolizados, da clássica apropriação pela exploração, do trabalho e da pobreza, é exposto. Na verdade, uma observação atenta revela um retrato inusitadamente astuto de várias fases da crise econômica: o final da prosperidade; superprodução; crises; e "restauração normal". Na peça, cada uma dessas fases é introduzida por uma carta. Por isso a platéia está em posição de "ver como se emolduram as ideologias".[25]

Críticos esquerdistas, como Ernst Schumacher, deploraram (outros se rejubilaram!) o fato de Brecht não ter criado um oponente proletário de Mauler, digno dele e comensurável com a dignidade e heroísmo da oposição dos operários. Há alguma verdade nessa crítica. Era mais fácil para Brecht (como é para todo escritor) expressar um dualismo dentro de uma pessoa do que a perfeição da unidade de caráter ou objetivo. Lúcifer, desde a Queda de Adão, sempre mostrou ser um tema dramático mais viável do que os anjos ou o Senhor; e o *Inferno* de Dante ainda é a parte mais grandiosa e arrebatadora da *Divina Comédia*. Mas Brecht poderia elaborar o problema do "herói coletivo" apenas por implicação. Sua concepção do heróico e do herói proletário envolvia a grandeza do anonimato, como entende Joana, e como proclamara *A Providência*, e como *Os Dias da Comuna* declarariam muitos anos mais tarde. Mas também não se pode negar que Brecht coloca um ônus injustificado sobre a platéia, dando quase a impressão de que os adversários do brilhantemente esboçado Pierpont Mauler não são tanto Joana ou as classes trabalhadoras, mas o próprio Brecht, armado com o virtuosismo lingüístico da sua paródia.

Mas Brecht, lembremos, escrevia a respeito de uma burguesia dividida e dirigia-se também a ela. Queria levá-la a entender os processos de uma sociedade capitalista, a "verdade" social, e a um reconhecimento de seu lugar na luta contra a anarquia e o caos ao seu redor. Essa seria por longo tempo a função de Brecht.

Infelizmente, ele não teria mais muita chance para esses apelos. As autoridades municipais de Darmstadt recusaram permissão para uma apresentação de *Santa Joana dos Matadouros*. Apenas uma transmissão radiofônica parcial, em abril de 1932, envolvendo Carola Neher, Fritz Kortner, Helene Weigel, Ernst Busch e Peter Lorre, deu aos alemães da época pré-Hitler uma idéia de sua poderosa obra.

O *revival* pós-guerra de *Santa Joana dos Matadouros* na Alemanha Ocidental, em 1964, apresentada em Frankfurt sob a brilhante direção de Harry Buckwitz, provocou no crítico de *Frankfurter Hefte* uma lembrança enfática de como a peça era atual mesmo em nossos dias. "Isso não é mais a Bolsa de Valores de 1929, mas todas as bolsas onde e quando quer que existam." As falas de Joana moribunda são as mesmas "recomendadas pelas encíclicas [papais], apenas com palavras um tanto diferentes".[26]

XIV

A Guarda Avançada Desconhecida: *A Mãe*

Minha tarefa, eu considerei, relatar uma grande
figura histórica
Para a guarda avançada da humanidade
Como emulação.
BRECHT, *Carta ao Sindicato dos Teatros*

A última peça de Brecht a conseguir apresentações consecutivas na Alemanha pré-Hitler foi uma *Lehrstück*. Uma ironia do destino — nas pessoas da polícia — destinava-se a provar que Brecht podia escrever teatro épico para as massas, até aquele em que elas podiam participar como atores junto com artistas profissionais; e que, mesmo sob as mais desfavoráveis circunstâncias teatrais, as idéias dele podiam aparecer, clara e inequivocamente, livres das ambigüidades atribuídas a *Santa Joana dos Matadouros*. Também provou que as platéias proletárias entenderiam a heroína proletária "positiva" que ele apresentava, bem como sua transformação de uma ignorante e ingênua esposa de trabalhador numa revolucionária.

Die Mutter (A Mãe), de Brecht, baseava-se no terno romance homônimo de Máximo Gorki. A obra de Gorki foi completada durante seu exílio da Rússia e publicada em 1907. Tinha como tema a rebelião de operários russos imediatamente antes da Revolução de 1905. Na figura de Pelageya Nilova Vlassova, a atormentada mulher de um operário brutalizado e mãe de Pavel Vlassov, o filho revolucionário, Gorki criara, sobre histórias verdadeiras e incidentes da época, um romance "educativo" — a história de uma mulher que, por meio do aprendizado das atividades revolucionárias do filho, gradualmente chega a uma plena compreensão e participação na luta de classes. Através de uma série

de tocantes e iluminadoras experiências, ela vem a substituir o filho como agitadora ativa e é brutalmente espancada e abatida no cumprimento de sua missão. Vlassova é uma cristã devota, simples alma cristã, e passa por estágios de indignação, confusão e perplexidade no curso de sua "educação". Finalmente, em suas próprias palavras, ela é "levantada dos mortos" para a vida de uma revolucionária combatente e cristã ainda mais nobre e devota.

Onde quer que tenha sido publicado ou traduzido, o romance de Gorki comoveu e excitou seus leitores, graças a sua simplicidade e compaixão. Brecht, vendo possibilidades de aplicar a obra à situação na Alemanha, tratou de trabalhar numa adaptação, junto com Günther Weisenborn e Slatan Dudow. Hanns Eisler faria as canções. Brecht, naturalmente, não aderiu inteiramente à história de Gorki, mas ampliou-a para incluir a explosão da Primeira Guerra Mundial.

A protagonista dessa *Lehrstück* é Pelageya Vlassova, mãe de Pavel Vlassov, operário na fábrica Sukhlinov. De acordo com o princípio do teatro épico, ela se dirige diretamente à platéia. Como resultado de uma redução de salários na fábrica em que seu filho está empregado, ela não pode preparar uma sopa nutritiva para o rapaz descontente. "Não há saída", lamenta-se ela. E o coro dos operários revolucionários responde com uma canção, repetindo realmente a pergunta dela: "Escove seu casaco o quanto quiser, e daí o que terá? Um trapo. Sua falta de carne não será decidida na cozinha".

Mas qual a saída?

Levará algum tempo até a mãe conseguir encontrar a resposta. Quando Pavel, que recentemente se uniu a um grupo revolucionário, traz seus camaradas para casa para imprimir literatura ilegal a ser distribuída na fábrica, a mãe fica aborrecida e desconfiada, e também temerosa pelo emprego de Pavel. Masha, um dos camaradas, canta a canção em resposta à primeira pergunta, *A Canção da Saída*. Quando você não tem sopa nem trabalho, o que pode fazer? Ora, mudar o Estado até ter sopa, até ser você aquele que dá trabalho. Como no romance de Gorki, também aqui a polícia invade a casa de Vlassova, à procura dos panfletos subversivos e seus autores. Até de forma mais brutal do que no romance original, a polícia se comporta de modo abusivo. Quebram os móveis, os untensílios domésticos e zombam de Masha, dizendo que seu irmão, que foi preso, lhe manda lembranças. Agora ele está convertendo à revolução as pulgas do seu catre. Quando Pavel é escolhido para distribuir os panfletos na fábrica, a mãe se oferece voluntariamente para substituí-lo; aparecerá lá como vendedora de comida e embrulhará os alimentos em panfletos. Não sabe o que está escrito neles, porque, como tantas mulheres russas de sua classe, ela não sabe ler.

Na fábrica, está havendo uma revolta por salários, e os operários mais militantes, incluindo Pavel, decidiram entrar em greve e fazer uma manifestação no dia 1º de maio.

Enquanto isso, Vlassova está aprendendo. Numa das mais brilhantes e comoventes cenas da peça, seu filho e os amigos dele lhe dão sua primeira lição de economia política, ensinando-lhe a diferença entre uma propriedade pessoal, como a mesa que ela possui e a fábrica e suas máquinas; a relação do proprietário com o operário e a dependência deste em relação ao proprietário. ''Ele nem sempre precisa de nós'', explicam, ''mas nós sempre precisamos dele.'' Mas o que se pode fazer contra isso?, pergunta ela. Eles respondem: ''*Um só* não pode fazer nada; mas se todas as Vlassova em Tver, digamos umas oitocentas, se levantassem e falassem a mesma coisa, o sr. Sukhlinov não poderia mais zombar delas''. Ela começa a compreender; mas quanto à greve, não quer saber de conversa. Ela é contra violência. ''Por quarenta anos não conheci senão isso e não poderia fazer nada contra. Quando eu morrer, quero estar ciente de que não fiz nada de violento.''[1]

Mas na manifestação de 1º de maio de 1905, quando os manifestantes são baleados e surrados pela polícia, Vlassova pega a bandeira caída das mãos do operário Smilgin e a carrega bem alto. Mais tarde, quando o filho é preso, ela assume a tarefa de prosseguir com a agitação no campo. Aprende a ler. ''Ler é a luta de classes'', diz às companheiras. O coro das aprendizes canta o *Elogio do Aprendizado.*

Aprendam a ler as coisas mais simples.
Para aqueles cuja hora chegou,
Nunca é tarde.

Aprendam o ABC; não é suficiente;
Mas aprendam-no; não desanimem.
Comecem! Vocês têm de saber tudo.
Precisam estar prontas para a liderança.[2]

Ela está sempre *com* seu filho, embora ele esteja distante, na prisão. Pois

Sempre ouvimos dizer
Que as mães perdem cedo os seus filhos, mas eu
Fiquei com o meu. Como o mantive? Através
Da terceira coisa.
Ele e eu éramos dois, mas a terceira —
A coisa em comum — o que fizemos juntos —
Essa nos fez um só.[3]

Pavel é assassinado, e o coro se dirige a Vlassova:

Camarada Vlassova, seu filho
foi fuzilado. Mas
enquanto caminhava até o muro, para ser morto,
ele se dirigia para um muro que fora construído pela sua gente;
e os rifles dirigidos ao seu peito, e a bala,
tinham sido feitos pela sua gente. Não presente então, talvez,
espalhada por outra parte; mas, para ele,
estavam presentes ali, e presentes no trabalho
de suas mãos. Nem mesmo aqueles que
o mataram eram diferentes dele, ou para sempre ignorantes.
Naturalmente, ele se foi em algemas forjadas
por seus camaradas, e foi sepultado por eles. Mas
mais freqüentes eram as fábricas; ele podia ver da estrada
chaminé sobre chaminé; e como era de manhã cedo
pois é habitualmente de manhã que os tiram da cela —
estavam vazias as fábricas, mas ele as via repletas
daquele imenso exército que cresce rápido
e ainda crescia.
Mas levaram-no até o muro, e era a sua gente,
e ele, que entendia isso, também não o entendia.[4]

Em face dessa morte, a mãe rejeita as tradicionais, piedosas e bem-intencionadas condolências de seus vizinhos. Quando estoura a Primeira Guerra, ela, doente, se levanta da cama para uma manifestação em favor da paz, mas é brutalmente surrada pela polícia. Até os operários agora se recusam a escutá-la. Mas ela continua sua batalha contra a guerra, tentando esclarecer as mulheres que fazem fila para entregar seus utensílios, que serão transformados em armas. Finalmente, em 1917, ela se encontra outra vez entre os manifestantes em greve, operários, soldados e marujos, com a bandeira na mão, encorajando os fracos:

> *Ele, que ainda está vivo, não o deixem dizer nunca.*
> *Que o que é certo não é certo.*
> *O que é hoje não será.*
> *Quando os dominadores tiverem falado*
> *Os dominados falarão.*
> *Quem ousa dizer: Nunca?*
> *De quem a responsabilidade, se a opressão continuar? Nossa.*
> *De quem a responsabilidade, se ela for esmagada? Nossa.*
> *Quem quer que seja abatido, deixem-no levantar-se!*
> *Quem quer que esteja perdido, deixem-no lutar!*
> *Quem quer que conheça seu destino, como pode ser detido?*
> *Pois os vencidos de hoje são os vencedores de amanhã.*
> *E o* Nunca *se transformará em* Hoje![5]

A Mãe foi escrita entre 1930 e 1931 e apresentada pela primeira vez no Theater am Schiffbauerdamm em 17 de janeiro de 1932 — aniversário do assassinato de Rosa Luxemburgo. Emil Burri a dirigiu e Caspar Neher projetou os cenários. Helene Weigel representou Vlassova e Ernst Busch, Pavel. Depois de trinta espetáculos no Schiffbauerdamm, a produção transferiu-se para a Moabiter Gesellschaftshaus, para ser apresentada a operários. A polícia interveio e proibiu o espetáculo, alegando perigo de incêndio, mas também afirmando que "não era ocasião para um espetáculo desses".[6]

Os atores então passaram a representar sem os figurinos e os cenários. Quando até isto foi proibido, apenas leram seus papéis. A reação da platéia foi surpreendente. A polícia, inadvertidamente, intensificara todo o tom e a eficácia da representação, tornando-a mais convincente!

Brecht comentou sobre as diferenças das reações das platéias burguesa e operária:

> "Enquanto os trabalhadores reagiam imediatamente aos mais sutis volteios do diálogo, partilhando diretamente nas mais complicadas pressuposições, a platéia burguesa seguia o curso da ação apenas com dificuldade, perdendo todos os elementos essenciais. (...) Os trabalhadores tinham uma reação política imediata. Os que vinham do lado [chique] leste da cidade sentavam-se entediados, com um sorriso amarelo (...) prestando atenção apenas nos cenários despojados. Quem, pergunto eu, é primitivo e quem não é?"[7]

A peça provocou as emoções mais violentas e, é claro, contraditórias. Alfred Kerr, no *Berliner Tageblatt,* à sua maneira cáustica, afirmou que era um "eufemismo" dizer que se tratava de uma peça para espectadores primitivos. "É a peça de um autor primitivo."[8] O ultranacionalista *Germania* referiu-se a Brecht como "o intérprete literário do bolchevismo na Alemanha", que já não devia ser julgado por critérios estéticos, mas políticos.[9] O social-democrata *Vorwärts* criticou-o por "debochar" do magnífico livro de Gorki, levando-o ao "stalinismo de 1932".[9] O *Linkskurve,* politicamente de esquerda, também mostrou decepção. O comunista *Rote Fahne* registrou uma série de queixas, especialmente ligadas às reações dos trabalhadores russos aos panfletos de Vlassova na época da guerra. Criticou o apelo à enferma Vlassova de que "o Partido estava em perigo" (na verdade, dizia o jornal, o Partido não estivera em perigo nem confuso naquele tempo). Serge Tretyakov foi mais preciso, insistindo em que Brecht escrevera uma peça sobre a Alemanha, não a Rússia. Herbert Jhering foi praticamente o único a expressar seu apreço irrestrito, sobretudo pela aplicação hábil da prática "épica". Mas não houve vozes que discordassem dos elogios a Helene Weigel no papel de Vlassova. Brecht comentou, lembrando esses espetáculos, sobre o bom humor com que Vlassova expulsou os revolucionários de sua casa — qualidade que não a abandonaria nem nas cenas e situações mais comoventes.[10] Um dos colegas de Brecht recordou que a platéia, em algumas apresentações, embora na maioria pequeno-burguesa, soluçava quando os operários se recusavam a pegar os panfletos antiguerra de Vlassova. Esses espectadores não se "identificavam" com Vlassova, mas ficavam indignados com aqueles que "não sabiam o que estavam fazendo".[11]

Os cenários de Caspar Neher eram impressionantes na sua simplicidade, com uma mera sugestão de mobília. As canções com música de Eisler tornaram-se famosas: *Elogio do Comunismo, Elo-*

gio da Dialética e *Elogio do Aprendizado* seriam repetidas em muitos países e se tornariam elementos essenciais no repertório das canções da classe trabalhadora. Entre as vívidas projeções que mostravam "as Vlassova de todos os países", havia também um filme da Revolução Russa de novembro, que foi proibido pelo censor. Os operários, sobretudo mulheres, compareciam em bandos a esses espetáculos. "Cerca de 15 mil mulheres trabalhadoras de Berlim assistiram à peça", relatou Brecht, e assim aprenderam "os métodos da guerra revolucionária ilegal".[12]

Brecht ficou encantado com as atitudes dessas platéias operárias:

> *Grande era o riso no auditório.*
> *O inexaurível bom humor*
> *de Vlassova, extraído da confiança*
> *de sua jovem classe, despertava*
> *risos felizes nos bancos dos operários.*
> *Zelosamente eles utilizavam a rara ocasião,*
> *sem perigo iminente, de estarem presentes em fatos comuns,*
> *e assim à vontade podiam dominá-los e*
> *preparar seu próprio comportamento.*[13]

Ao contrário de muitos, Brecht estava consciente do perigo iminente e do pouco tempo que restava antes de esse perigo chegar.

Essa foi a primeira obra de Brecht a fundir doutrina marxista, instrução e encantamento numa maneira simples, direta, despretensiosa, mas altamente artística, apresentando idéias em termos inequívocos, de modo que todo mundo pudesse entendê-las e reagir de acordo com elas. O que Vlassova fizera qualquer trabalhador podia fazer. Se o sofisticado espectador burguês achava a peça "ingênua" demais, pior para ele. Nenhum operário acharia ingênua a dura educação de Vlassova.

XV

O Avanço do Terror

Gebt mir vier Jahre Zeit, und ihr werdet
Deutschland nicht wiederkennen.

Dêem-me quatro anos de tempo e não
reconhecerão mais a Alemanha.
ADOLF HITLER, *1933*

Apaguem a luz, e depois apaguem a luz.
SHAKESPEARE, *Otelo*

A crise política e econômica teve um efeito drástico sobre a vida teatral. A maior parte das instituições teatrais dependia de subsídios estatais para sobreviver, os quais, em 1928, somavam mais de 15 milhões de dólares. Essas subvenções baixaram para 9 milhões em 1931. Os severos cortes afetaram de maneira crucial o emprego de pessoal. Os salários baixaram para cinqüenta ou sessenta por cento do normal durante a temporada, e setenta a oitenta por cento durante o verão. Para compensar essas perdas e aumentar os ganhos, muitos dos grupos teatrais baixaram a qualidade de suas apresentações.

O fato mais desmoralizante era a crescente hostilidade dos direitistas. Triunfante com a perspectiva de vitória iminente na arena política, o regime de Von Papen considerava *Kulturbolschewismus* (bolchevismo cultural) tudo o que remotamente parecesse liberal, progressista ou radical. Goebbels caracterizava a arte moderna como "Flor de pântano de uma cultura democrática de asfalto", que estaria sob "forte influência judaica".[1] Em agosto de 1932, o *Völkischer Beobachter* publicou uma lista dos representantes culturais de uma "decadente era em declínio",[2] cujas obras deveriam ser proibidas em breve. Entre os nomes constavam Feuchtwanger, Hofmannsthal, Hasenclever, Klaus Mann, Molnar, Sternheim, Toller, Werfel, Wedekind, Friedrich Wolf, Stefan Zweig, Zuckmayer, Eugene O'Neill, Galsworthy, Pirandello, Rostand, Bernard Shaw e Strindberg; "alemães autoproscritos" como Brecht, Leonhard Frank e Plievier; e pacifistas como Carl Hauptmann e Fritz von Unruh.

Estava claro que Brecht agora encontraria dificuldades na sua carreira. *Santa Joana dos Matadouros* conseguiu ser parcialmente transmitida no rádio, mas não encontrou teatro. *A Mãe*, como já vimos, enfrentou dificuldades imensas. *A Providência* estava sob os olhos atentos da polícia, que deixou nos arquivos sua opinião crítica da peça:

> "Essa obra coral é externamente camuflada. Presumivelmente acontece na China. Mas o conteúdo mostra que tudo o que se precisa é substituir a palavra "China" por "Alemanha", e toda a peça coral pode ser aplicada à Alemanha. (...) Nela mostra-se como se devem introduzir idéias revolucionárias nas instituições policial e militar. (...) Todos os meios são utilizados para conquistar e instruir membros do Partido, na medida em que não constituam elementos do aparato oficial, na prática da sedição".[3]

A apresentação da peça em Erfurt foi proibida pela lei do Reich, e "estabeleceu-se uma ação contra os organizadores, sob acusação de incitamento à alta traição".

Agora, problemas adicionais atingiam Brecht. Ele decidira fazer um filme em cooperação com Ernst Ottwald e Hanns Eisler — *Kuhle Wampe* — a ser dirigido por Slatan Dudow. Kuhle Wampe era uma espécie de cidade-acampamento — uma "Hooverville alemã" — para trabalhadores, fora de Berlim. O filme foi iniciado em 1931. A trama referia-se às dificuldades econômicas e morais de uma família proletária, os Bönicke, numa época de depressão e desemprego. Despojada de seu lar, a família muda-se para os subúrbios. Infelizmente o filho sucumbe à penúria e mata-se. A filha casa-se com um motorista, que, no ambiente de consciência de classe e militância de Kuhle Wampe, se torna um proletário lutador. Ernst Busch e Hertha Thiele representavam os papéis principais, e operários e organizações esportivas também participavam. O filme não fazia rodeios. Descrevia o suicídio do jovem operário como tendo sido causado pelas medidas econômicas do governo. Mostrava a pobreza da família. Apresentava campeonatos esportivos dos quais tomavam parte não menos do que 3 mil entusiastas do esporte. Descrevia como a filha grávida conseguia fazer um aborto. E, finalmente, mostrava o café brasileiro sendo destruído, a fim de se manterem os preços altos.[4]

Em março de 1932, o filme enfrentou dificuldades com a censura, porque, segundo esta, "colocava em perigo a segurança do Estado". De acordo com a acusação,

> "uma porção de cenas pregam resistência à autoridade do Estado. (...) O filme insulta os interesses vitais do Estado. O sistema de justiça como instituição é exposto ao ridículo. (...) Os apelos freqüentes à solidariedade e ao espírito de iniciativa nada mais são que convocações à violência e à subversão. Esses apelos à solidariedade percorrem o filme como um rio e culminam numa convocação para mudar o mundo".[5]

Até o presidente Von Hindenburg, segundo se conta, sentiu-se ofendido com a sugestão de que os decretos de emergência estavam em questão.

Brecht, seus colaboradores e um advogado apresentaram-se diante do censor para responder por sua "infração". Conforme um relato que Brecht faria depois, o censor revelou-se um crítico literário perspicaz. Ninguém, disse ele afavelmente, contestava o direito dos atores de descreverem suicídios, mas havia suicídios e suicídios. Aquele, porém, "não era suficientemente humano". Isto é, não se tratava de um homem de carne e osso, mas de um modelo. Mais ainda, o filme dava a impressão de que o Estado era de alguma forma "responsável pelo suicídio de jovens", por lhes negar trabalho; e uma imagem até sugeria que os operários tinham de mudar esse estado de coisas.

> "Não, cavalheiros, os senhores não se portaram como artistas", prosseguiu o censor. "Não, não neste caso. Não estavam interessados em descrever um caso individual profundamente comovente, um direito que ninguém lhes teria negado."

A entrevista assumiu um aspecto de alta comédia, quando Brecht disse (com ironia) que sua obra como artista fora impugnada; e

Dudow pediu um médico para testemunhar como perito. Teria alguém visto e compreendido tão claramente a teoria de "estranhamento" como esse censor?

> "Os senhores têm de admitir", disse ele, "que esse suicídio deixa a gente com a impressão de que não havia nele nada de impulsivo. O espectador na verdade não fica inclinado a evitá-lo, o que normalmente sentiria diante de um retrato artístico humano e cálido. Santo Deus, o ator age como se nos estivesse mostrando como descascar um pepino!"

Brecht estava muito surpreso:

> "Tivemos dificuldade em salvar nosso filme. Ao sair, não conseguíamos esconder nossa admiração com aquele censor perspicaz. Ele penetrara mais fundo nas nossas intenções artísticas do que os nossos bem-intencionados críticos. Pregara-nos um breve seminário sobre realismo. Naturalmente, do ponto de vista do policial".[6]

Afinal, o filme foi aprovado para apresentação. Havia nele algumas lindas canções, como *Natureza na Primavera* e *Canção do Esporte*. A *Canção da Solidariedade* tornou-se internacionalmente famosa, com seu chamado para um proletariado unido em todo o mundo e suas perguntas: "O amanhã de quem?"; "A quem pertence o mundo?" A *Canção dos Sem Teto* provavelmente forneceu dificuldades ao censor:

Pense muito, mas retese cada nervo;
Pois coisas como essas não podem continuar para sempre.[7]

Se as peças desse período podem ser designadas como reflexo dos sentimentos "públicos" de Brecht, suas reações "privadas" e seus sentimentos pessoais eram expressos nos poemas. Ele estava profundamente desgostoso com o fracasso dos socialistas e comunistas no estabelecimento de uma frente unida contra o fascismo. Fritz Sternberg lembra que em 1929 Brecht o levou a um comício apoiado pelos socialistas, no qual um comunista apresentaria a posição do seu partido. Abriram caminho através de milhares de homens e mulheres que enchiam as ruas fora do salão de reuniões, mas que não tinham conseguido entrar. Brecht e Sternberg escutaram a discussão desses operários e ficaram muito

comovidos e impressionados com as evidências de força e confiança ali reveladas. Nenhum nazista teria se atrevido a mostrar a cara! Brecht observou que não havia nada daquele *animus* que enchia as páginas do jornal comunista *Rote Fahne* e do socialista *Vorwärts*. "Ele chegou à conclusão de que era preciso uma frente unida", escreveu Sternberg.

A intransigência (e cegueira) dos dois lados provocou em Brecht um apelo poético, na véspera de um congresso do "*front* unido" em julho de 1932, aos social-democratas:

Camaradas, reconhecei mesmo agora que esse mal menor
Que ano após ano vos manteve longe da batalha
Em breve significará tolerarmos os nazistas.

Brecht lamenta que até então os socialistas se recusassem a aceitar o desafio nazista e a lutar ao lado dos comunistas.[9]

Ele observara a força das classes trabalhadoras quando marchavam juntas. Essas manifestações tinham acontecido quando milhares e milhares protestavam contra o assassinato pelos nazistas, de dois membros da Reichsbanner social-democrata, em 7 de janeiro de 1931.

Há outros poemas dessa época que tocam em temas igualmente importantes, ternos e comoventes, tratando do "heroísmo do lar", sempre tão próximo do coração de Brecht, em contraste com o heroísmo da guerra. Há, por exemplo, a *Canção de Ninar*, em que uma mãe fala com seu bebê, nascido num "mundo mau".

E eu disse a mim mesma: Você tem de cuidar
Para que pelo menos ele não cometa erro,
O menino que carrego comigo tem de cuidar
De que o mundo seja um lugar melhor.

Eles que se vangloriem de conquistas militares, vitórias e exércitos; as batalhas que ela combate dia a dia são heróicas o bastante!

Pão e um pouco de leite são vitórias,
Um lar aquecido... é uma batalha ganha!

Ela está criando outro tipo de guerreiro para o futuro![10]

Em outro poema, Brecht observa "pobres estudantes dos subúrbios" indo para a escola com seus casacos que mal aquecem, atrasados para as aulas por causa dos recados e tarefas que têm de fazer, sendo censurados pelos professores, que os desprezam, os ensinam a "lamber botas e desprezar seus próprios pais" e os preparam para "pequenos cargos a serviço do governo".

> *Os pequenos cargos para os alunos indigentes dos subúrbios*
> *eram subterrâneos. Suas mesas não tinham assentos e sua paisagem*
> *eram as raízes de plantas raquíticas.*
> *Para que lhes ensinariam*
> *Gramática grega e as campanhas de César,*
> *fórmulas do enxofre e o número* Pi?
> *Nas sepulturas em massa em Flandres, destinadas a eles,*
> *que necessidade teriam de qualquer coisa*
> *exceto um pouquinho de cal?*[11]

O mais vigoroso e impressionante dos poemas desta fase é *Die Drei Soldaten (Os Três Soldados),* livro para crianças, que apareceu em *Versuche,* de 1932. Georg Grosz fez as incisivas e amargas ilustrações. O poema consiste em catorze seções de dísticos rimados e descreve como três soldados — Fome, Infortúnio e Doença — desertam quase no fim da guerra e andam por várias cidades. Nessas andanças, encontram ricos, pobres, crianças e clérigos. Testemunham a destruição do trigo em tempos de fome. Assistem ao julgamento de um operário que foi falsamente acusado. Vêem a manufatura de gás de mostarda. Têm um encontro privado com o próprio Deus. Observam a luta de classes, e, finalmente, chegam a Moscou.

Estão indignados com o que viram na Alemanha, especialmente a passividade com que os pobres e desgraçados aceitam sua sorte; os corações endurecidos dos ricos diante da miséria; a impotência de Deus; e (indignidade mais vergonhosa de todas) o fato de que se tem como certo que eles próprios, os soldados, comecem a cometer atrocidades. Quando finalmente chegam a Moscou, descobrem que o povo de lá não os apoiará. Os três soldados riem pela primeira vez. Dizem: "Essas pessoas têm uma certa razão. Nenhuma delas nos reconhece. Vão simplesmente nos botar diante de uma parede e nos fuzilar". E é o que acontece.

A ira de Brecht é furiosa — ira contra os que toleram esses insultos, tanto quanto contra os que os cometem. Por meio dos três soldados, ele expressa sua consciência injuriada. Eles resolvem.

> *Fuzilar todos*
> *Os que aceitam as coisas como são.*
> *Pois há muitos que têm medo de reclamar.*
> *Dizendo Sim e Amém a todas as coisas.*
> *Esses deveriam ser fuzilados,*
> *Para que ao menos se pudesse saber o que é o quê.*[12]

Uma das passagens mais amargas desse poema descreve a fala dos soldados com Deus, que é assessorado por personagens ricos. O Senhor Deus, vendo que é "impossível" mudar o mundo, concorda em tornar a miséria "invisível". Assim, os soldados se tornam invisíveis e ninguém mais pode ver Fome, Desgraça e Doença. Vê-se apenas a injustiça da Terra e as pessoas atormentadas e exploradas. Vêem-se os resultados, mas não as causas. E até Deus, tendo perdido toda a autoridade sobre seus subordinados na Terra, e tendo esquecido o conteúdo do livro que um dia escrevera, é encontrado vagando lá embaixo. Também ele é posto diante de um muro. Com a morte de Deus, o invisível torna-se visível de novo. Revela-se a guerra de classes.

Há também poemas de natureza local, política e pessoal escritos nessa época — alguns dirigidos contra os erros da República de Weimar e sua cegueira, e a traição ao povo pelas mãos de líderes ainda mais perigosos:

> *E logo ouvi-os dizerem:*
> *Tudo ficará bem,*
> *Desde que aceitem o mal menor,*
> *O maior não chegará depressa.*
> *Engolimos o clerical Brüning,*
> *Para que Papen não chegasse ao topo,*
> *Depois engolimos o* Junker *Papen,*
> *Para que Schleicher não aparecesse.*[13]

E depois fora vez de Von Hindenburg, e agora o "pintor de paredes"!

Há a balada do *Catavento*, o qual consegue se equilibrar no vento, pode "aceitar" qualquer coisa e encontra um bom motivo para fazer isso. Quando vê os "dedos sangrentos", diz depressa: "Tudo bem". Abençoa esses "senhores" que não podem ser levados a respeitar lei ou injustiça, sendo portanto realmente incorruptíveis! Brecht foi arrebatado por essa ira, tornando-se por vezes injusto, como no caso de Thomas Mann, a quem coloca entre os justos "moleirões":

O escritor nos dá para ler uma Montanha Mágica;
O que ele diz (por dinheiro) está bem dito!
Mas o que ele não diz (por nada) teria sido a verdade.
Eu digo: Esse homem está cego. Mas ele não foi subornado.[14]

(Brecht se esquecera de que fora Mann que, em 1930, publicara a história antifascista de *Mário e o Mágico*?) Brecht coloca outros como ele num lugar entre as "pessoas boas", que não fizeram nem estão fazendo nada:

Bom, mas para quê?
Você não pode ser subornado. Mas o raio
Atinge uma casa e não pode
Ser subornado também.
Você mantém o que disse um dia.
Mas o que foi que disse?
Você é honesto; e diz o que pensa?
Mas quais são seus pensamentos?
Agora escute: Sabemos
Que você é nosso inimigo. Por isso
Vamos plantá-lo diante de um muro.
Mas em reconhecimento por seus méritos
E suas boas qualidades,
Faremos dele um bom muro — e vamos fuzilá-lo
Com boas balas, bons rifles, e vamos enterrá-lo
Com uma boa pá, e numa terra boa.[15]

Brecht observou que muitas pessoas que conhecia bem estavam se voltando para Hitler (será que pensava em seu velho amigo Arnolt Bronnen?) e despediu-se delas, para que encontrassem refúgio entre seus camaradas nas fileiras inimigas, "para que nos deixem sozinhos, as únicas pessoas que não puderam ir embora".[16]

A fúria que um dia ele transformara em corais e liturgias de niilismo agora era dirigida contra Hitler. O tradicional hino *Num danket alle Gott (Agora Agradecei Todos a Deus)*,

Nun danket alle Gott
mit Herzen, Mund und Händen
der grosse Dinge tut
*an uns und allen Enden**

com seu louvor a Deus com coração, lábios e mãos por todos os benefícios, torna-se em Brecht um hino de louvor (naturalmente irônico) ao Führer:

Agora agradeçamos todos ao Senhor
Que nos enviou Adolf Hitler
Que vai limpar a sujeira,
Em todas as nossas terras alemãs...

Ele, que torna doce o picles
E faz o açúcar ser azedo,
E de uma rachadura enorme
Construiu uma parede nova.[17]

Até o vigoroso coral de Lutero, *Ein feste Burg (Uma Sólida Fortaleza)*, é transformado em

Ein grosse Hilf' war uns sein Maul...

Uma grande ajuda foi a sua boca grande,
Arma e escudo...

contra o comunismo, naturalmente...

Muitos desses poemas já não podiam ser tornados públicos a essa altura, mas voltaram à Alemanha quando Brecht estava no exílio, através de canais subterrâneos. Durante os anos de 1932 e 1933, ele também trabalhou numa comédia anti-Hitler, *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe (As Cabeças Redondas e as Cabeças Pontudas)*.

---

* "Agora agradecei todos a Deus / com coração, boca e mãos / a ele que faz grandes coisas / conosco e todas as coisas." (N. da T.)

O que por algum tempo parecera reprimível, e podia realmente ter sido reprimido, agora mostrava ser irresistível. Em 27 de fevereiro de 1933, o jornalista Ludwig Marcuse estava sentado num café no Kurfürstendamm, em Berlim, com os escritores Joseph Roth e Ernst Weiss, quando — assim relata Marcuse:

> "O garçom aproximou-se de nossa mesa e disse: 'O Parlamento está pegando fogo'. (...) Fui ao telefone, liguei para um editor do jornal que era meu amigo e então exclamei: 'O Parlamento está queimando'. Quem fizera isso? De duas mesas entre as quais eu estava parado, vieram duas frases: 'Foram os nazistas'. E 'Foram os comunistas'. Respostas geralmente antecipam perguntas. Arrumei meus pertences. No dia seguinte Ossietzky, Mühsam e muitos outros amigos meus foram presos".[18]

Entre os que fugiram em 28 de fevereiro estava Bertolt Brecht. Em 10 de maio, seus livros foram queimados, junto com os de muitos outros escritores alemães e não alemães.

Segunda Parte

EXÍLIO 1933-1948

I

O Poeta Fala Sobre o Exílio

Tu proverai sì come sa di sale
lo pane altrui, e com' è duro calle
lo scender e il salir per l'altrui scale.

Você verá como é salgado o sabor
Do pão alheio. Como é dura a passagem
Para descer e subir uma escada alheia.
DANTE, *Paraíso*

Em dias futuros eles não dirão:
Os dias foram escuros,
Mas: Por que os poetas se calaram?
BRECHT, *Tempos Escuros.*

A história do liberalismo alemão no século XIX é a história do exílio. Heine, Marx Ludwig Börne, o poeta Freiligrath testemunham isso bem como todos aqueles que fugiram da Alemanha depois de 1848 em busca de liberdade na América.

A história do liberalismo no século XX é a história do exílio, do assassinato e do suicídio.

Nos dias posteriores a fevereiro de 1933, os que ficaram na Alemanha sob Hitler — ou, como Ossietzky e Mühsam, porque se recusaram a partir, ou, como muitos outros, porque não podiam partir — caíram vítimas da tortura, prisão e, finalmente, assassinato. Homens e mulheres bem conhecidos e milhares de homens e mulheres menos conhecidos partilharam esse martírio.

Nem todos os que tiveram a sorte de escapar conseguiram suportar a tensão do deslocamento e exílio. Muitos deles tiraram suas próprias vidas. Por exemplo, Walter Benjamin, um dos mais argutos críticos literários da Alemanha, Walter Hasenclever, Stefan Zweig, Kurt Tucholsky, Klauss Mann e Ernst Toller.

Para outros exilados, no início foi tudo apenas questão de sobrevivência. O terror, veloz, os perseguia de país em país, de cidade em cidade. Por vezes não havia como escapar. Às vezes os dedos do pé do inimigo estavam junto do calcanhar do fugitivo. Sua recepção em países estrangeiros variava. Às vezes ele era saudado com suspeita, até hostilidade e frieza. Geralmente era recebido com calor. A falta de dinheiro e a barreira da língua com freqüência eram quase insuperáveis. A separação em relação àqueles que tinham sido deixados para trás não favorecia a paz da consciência.

Em muitos aspectos, Brecht achava-se entre os afortunados. Tinha com ele sua família, a esposa Helene Weigel e os dois filhos Stefan e Bárbara, embora esta tivesse de sair clandestinamente, depois que os outros já tinham escapado. Ele também era afortunado por ter amigos no estrangeiro, tão sinceros e generosos quanto compreensivos. Brecht nunca fora um epicurista ou sibarita; suas exigências não ultrapassavam as que fizera em casa, e contentava-se até com menos.

A princípio, esse afastamento da Alemanha não pareceu algo que fosse durar muito. Dizem que Brecht comentou com Arnold Zweig, outro refugiado: "Não vá longe demais. Em cinco anos estaremos de volta".[1] Como poderia ele, ou qualquer outra pessoa, saber que os cinco anos se estenderiam em quinze, e que para outros nem haveria retorno?

No começo, o caminho do exílio o levou a Praga, Viena e Zurique. Lá Brecht encontrou Anna Seghers, Heinrich Mann, Walter Benjamin e Kurt Kläber e sua esposa. Este fora editor da revista radical *Die Linkskurve.* Convidou Brecht e sua família para se unir a eles em Carona, no cantão suíço de Ticino. Por algum tempo reinou um interlúdio idílico penumbroso — leitura dos jornais pela manhã, temporária calma e, mais importante para Brecht, conversa e discussão, sem o que ele não podia viver. Os dias em Carona seriam recordados até no seu leito de morte em 1956, quando ele escreveu a Kläber: "Como penso calidamente em (...) Carona e nossa leitura de jornais ao ar livre, juntos".[2]

Mas Carona era apenas uma parada, e foi em Sanary-sur-Mer, ao sul da França, que ele encontrou escritores e intelectuais alemães, que se reuniam para refletir sobre o futuro da Alemanha (e o seu próprio também) e também sobre seu passado.[3] Muitos deles seriam em breve arrebanhados para campos de concentração franceses. Mas agora ponderavam: Quanto tempo duraria aquela pestilência? Quanto tempo teriam de ficar longe? O que o escritor, o artista, o pensador podiam fazer para apressar a queda de Hitler e do nazismo?

Depois Brecht foi a Paris. Lá, no verão de 1933, *Os Sete Pecàdos Capitais do Pequeno-Burguês,* balé que escrevera com música de Weill, estava sendo apresentado pelos Ballets 1933, com a dança a cargo de Tilly Losch, Lotte Lenya na parte vocal e cenários de Caspar Neher. (Brecht não reencontraria Neher por muitos anos.) O balé foi um fracasso em Paris, como também em Londres e Copenhague. Essa seria a última colaboração Brecht-Weill.

Em Paris, Brecht parecia tão reles como sempre, pelo menos externamente. Seu boné estava puxado mais para cima da fronte; seus sapatos, um pouco mais desgastados. Ele portava-se como sempre o fizera: não era tentado pelas seduções femininas enquanto discutia o materialismo dialético com seu anfitrião; numa sala de estar elegante, diante de um enorme espelho, ele se deu conta do estado lamentável de seus calçados. Pelo menos foi isso que seu amigo Kläber relatou.[4]

Como ele realmente se sentia? Num longo poema chamado *Tempo de Minha Afluência,* descreveu a casa que comprara com o que ganhara na Alemanha — o jardim, a alegria com que entrava nela, o prazer de tocar seus bens!

> "Por sete semanas de minha vida fui um homem rico..."[5]

Ele sabia apreciar boas coisas, quando as tinha. Mas e agora?

A escritora dinamarquesa Karin Michaelis ofereceu-lhe um porto na Dinamarca. Ele aceitou. Lá, estaria perto da Alemanha, poderia se pôr a par dos últimos acontecimentos, encontrar e conversar com refugiados que cruzavam as fronteiras. Lá, ele poderia esperar... e ter esperança... (Lembremos, para sua eterna honra, que a Dinamarca foi uma das nações mais heróicas na ajuda aos refugiados, asilando-os e ajudando-os a escapar do avanço nazista.)

Por um breve tempo, Brecht e sua família moraram na pequena casa de Karin Michaelis, na ilha de Thurö. Depois mudaram-se para a vizinha ilha de Fünen, perto de Skovsbostrand e Svendborg. "A casa de Brecht tornou-se o ponto de reunião dos literatos refugiados."[6] No estábulo, recém-criado, foi colocada uma mesa comprida contra uma parede, com papéis e material de escrita. Brecht pôs-se a trabalhar.[7]

"Estou feliz", escreveu ele a Kläber, "por estar fora de Paris. Não é muito divertido aqui, mas há mais tempo para trabalhar, o rádio fica ligado todas as noites e o contato com o mundo se restabeleceu. Só sinto falta das conversas..."[8]

Porém, ele não ficou inteiramente livre de aborrecimentos. A polícia mantinha um olho vigilante sobre os imigrantes. O diretor das forças policiais de Copenhague comunicava-se constantemente com o chefe de polícia de Berlim.[9] As tentativas dos nazistas para forçar o governo dinamarquês a extraditar refugiados políticos, especialmente Brecht, toparam com uma firme recusa. A maioria da população dinamarquesa, bem como o governo, cultivava sentimentos antifascistas com louvável integridade e coragem.

Certa vez, Feuchtwanger escreveu: "Se o exílio esmaga um homem, se torna alguns desgraçados e infelizes, também endurece outros e os torna grandes".[10]

Embora muitos exilados tivessem de fato sucumbido, e alguns até se suicidassem como resultado de suas provações, para Brecht, como para Thomas Mann, Heinrich Mann e muitos outros, as experiências desses anos aprofundaram sua compreensão e aumentaram sua força interior. Brecht cresceu em estatura moral, não menos que no domínio da sua profissão. Foi no exílio que frutificaram suas obras mais maduras e mais importantes.

Não importa quais fossem os recursos internos dessa firmeza, ele foi fortalecido na sua convicção central de que a vitória chegaria e que ela seria provocada pela firmeza da vontade do povo. Sua educação política e sua profunda fé (podem chamá-la "utopia"), seu humanismo, serviram-lhe como pilares de sustentação naqueles anos, quando seria fácil demais agarrar-se ao pessimismo, ao cinismo e à desesperança.

Não que Brecht estivesse livre de tristeza, eventual dúvida ou amargura. Mas ele também tinha um senso de humor que o salvava — não o humor frívolo e cego do sentimentalista, mas o humor agudo, claro, realista, daquele que enxerga longe. Esse senso de humor revelou-se um poderoso antídoto contra a depressão. Brecht reconheceu a situação trágica (assim como o mundo jamais a testemunhara antes), mas nunca se agarrou à tragédia como derradeiro destino e meta do homem.

Exílio é uma coisa amarga para qualquer um. Mas para o escritor é uma experiência especialmente torturante. Ao contrário do músico, pintor ou bailarino, ele se vê amarrado pelas limitações da língua. Separado de sua gente — de seus leitores — ele fala como se fosse num vácuo. Se tem reputação internacional, pode ser traduzido e assim livrar-se do pesadelo do silêncio. Mas, se ele for um dramaturgo, precisa de um teatro, atores e diretores. Como dramaturgo, Brecht sabia que se poderiam passar anos até que suas peças, as que escrevera e iria escrever, pudessem ter espetáculos adequados. Mas, de momento, compreendeu que tinha de lidar com aquilo de que dispunha. Não fora à toa que já utilizara atores e grupos amadores. Essas unidades da classe trabalhadora também existiam na Dinamarca e outros lugares. Portanto, Helene Weigel e ele usariam os recursos que estivessem à mão.

À sua frente, na parede de seu novo local de trabalho, ele gravara as palavras "A verdade é concreta". Agora faria o que pudesse para falar essa verdade ao mundo em geral e, se possível, a seus compatriotas na Alemanha.

Não que ele ignorasse as dificuldades. Nem estava livre de preocupações consigo mesmo e sua família. A qualquer momento poderia ter de fugir mais uma vez. Hitler e os nazistas não tinham esquecido Brecht, nem a *Lenda do Soldado Morto,* nem suas outras obras antifascistas. Sentado na sua mesa, admirando as pacíficas águas de Svendborg, observando as casas caiadas da vizinhança, ele notou que uma delas tinha "três saídas, excelente para moradores que eram contra a injustiça e podiam ser apanhados pela polícia".

Com nostalgia ele lembra a paz semelhante à de sua cidade natal, Augsburg: a calma do anoitecer, o som dos sinos do convento das Ursulinas, os operários sentados nos jardins ou nas janelas observando as donas-de-casa, vizinhos cobrindo os pessegueiros contra a geada da noite.[12]

Mas ele não se entregava seguidamente a esses estados de alma. "Lecionar sem alunos — escrever sem glória — é difícil", dizia. Lembrava o prazer de entregar as folhas recém-escritas para os impressores e de andar pelos mercados onde se compravam e vendiam coisas, e onde também ele vendia "frases".[13] Sem leitores ou críticos, como testar a verdade ou falsidade de sua própria crença? Mas ele estava certo de que jamais desistiria do seu papel de aprendiz, aprendendo com seus próprios erros passados e os dos outros. Pois "só a sepultura não nos ensina mais nada".[14]

Brecht descreveu esses sentimentos em seus poemas dessa época, muitos dos quais só seriam publicados muitos anos depois. Eventualmente, o desespero luta com a esperança:

Meu filhinho indaga: devo estudar matemática?
Para quê?, inclino-me a dizer. Que dois pedaços de pão
São mais que um — pode-se ver de saída.
Meu filhinho pergunta: devo estudar francês?
Para quê?, inclino-me a dizer. Este Reich está liquidado.
Tudo o que você precisa fazer é esfregar a barriga com a mão
E gemer — as pessoas vão compreender.
Meu filhinho indaga: devo estudar história?
Para quê?, inclino-me a dizer. Aprenda a enterrar seu coração na terra.
E talvez assim você sobreviva.

Sim, digo, aprenda matemática.
Estude francês! Estude história![15]

A princípio ele pensa:

Não crave um só prego na parede!
Jogue seu casaco na cadeira.
Por que prover para quatro dias?
Amanhã você voltará.[16]

Pois ele acredita que, assim como o reboco descasca no teto, as barreiras podres que o separam de sua pátria vão cair. Mas, pensando melhor, ele crava um prego na parede. Vai levar algum tempo até que possa partir. E o trabalho que está fazendo, como é?

Olhe a minúscula nogueira no canto do pátio,
Para a qual você leva o jarro cheio d'água.[16]

Agora ele faz parte das fileiras dos famosos exilados da história: Ovídio, Po-Chü-yi, Tu-fu, Villon, Dante, Heine. Num poema ele faz uma visita imaginária a esses autores do passado, e cada um deles lhe dá um conselho apropriado, alguns dos quais até causam riso. Mas, de repente, de um canto escuro, uma voz exclama: "Ei, você, eles conhecem seus versos de cor? E aqueles que os conhecem escaparam de seus perseguidores?" No silêncio que cai sobre todos, Dante explica a Brecht que "esses são os esquecidos. Sofreram a destruição não só de seus corpos, mas de suas obras também". E o recém-chegado empalidece.[17]

Como tantos outros refugiados, ele senta-se perto da fronteira, esperando o dia do retorno, interrogando ansiosamene todos os que chegam, quase ouvindo por cima das águas os gritos angustiados das prisões e campos de concentração alemães.

Pois nós mesmos somos
Quase rumores de torturas, que escaparam além das
fronteiras. Cada um de nós
Testemunha a vergonha que desfigurou nossa terra.[18]

Bem, aqui Brecht tem seus poucos bens: o baú de soldado, com seus manuscritos; seus apetrechos de fumar e cinzeiros; o pergaminho chinês mostrando "o duvidador"; as máscaras; e, não menos importante, um radinho com seis válvulas. Toda manhã ele liga o rádio e ouve as notícias de "outra vitória de nosso inimigo". "Não morram, eu suplico", implora Brecht.

Há muita beleza ao seu redor, mas ele só pode ver o que está deformado. Ser alegre e frívolo parece-lhe um pecado mortal.

Em minhas canções, uma rima
Pareceria quase presunção.

Dentro de mim batalham
Excitação pela macieira em flor
E horror aos discursos do pintor de paredes.
Mas só o segundo
Me impele para minha escrivaninha.[19]

E às vezes há até pesadelos. Ele sonha que está numa cidade e nas ruas lê inscrições em alemão. Acorda banhado em suor, vê os pinheiros escuros lá fora, na ilha de Lindingö. Sabe que está num país estrangeiro.[20] Camponeses supersticiosos acreditam que o pio de uma coruja anuncia a morte. Ele ouve esses pios nas noites de primavera. Mas aquele que sabe que falou a verdade sobre os que estão no poder não precisa desse pássaro da morte para preveni-lo.[21]

Ele chora pelos vacilantes e pelos que desertaram; lamenta a perda de um "homem de valor", "alguém que passou de uma boa causa para uma causa indigna"; lembra, por contraste, o episódio ocorrido durante a Primeira Guerra Mundial, quando um prisioneiro italiano riscou nas paredes da prisão as palavras "Vida longa a Lênin!" e ninguém conseguiu apagá-las. "Ora", disse o soldado, "se querem se livrar da inscrição, terão de remover a parede."[22]

Para os abalados e desesperados que perguntam: "Em quem podemos confiar?" Ele responde: "Não esperem resposta que não a sua própria".

Com orgulho, Brecht reconhece que houve boas razões para seu banimento. "Cresci filho de pais ricos", escreveu ele em um de seus poemas mais vigorosos.

Sim, sua família criara em seu meio um traidor, que revelaria os segredos deles para o inimigo, traduziria o latim de seus padres comprados para o vernáculo do povo comum. Por isso, ele fora expulso de seu país. Um mandato de prisão dissera que ele era culpado de "convicções inferiores", isto é, de "convicções dos inferiores". Mas os que são despossuídos o conhecem e lhe dão abrigo, dizendo: "Você foi banido por boa causa".[23]

Mas ele era bem menos clemente com aqueles que, sentia, tinham-no traído e à sua causa. Seu antigo admirador, Karl Kraus, o notável moscardo vienense, que defendera Brecht em *Die Fackel* e assim conquistara sua admiração, diante do terror nazista entregara-se ao silêncio: uma condenação tácita ao regime. Brecht compreendeu e escreveu:

Quando o eloqüente se desculpou
Dizendo que sua voz lhe faltava,
O silêncio avançou até a cadeira do réu,
Removeu seus próprios véus,
E revelou-se como testemunha.[24]

Mas mesmo antes que esse poema pudesse chegar ao seu destino, Kraus falara. Falou a favor do chanceler Dollfuss e do príncipe Von Starhemberg, e contra os social-democratas derrotados e assassinados, vítimas do golpe de 1934 em Viena. Também denegriu os alemães que tinham fugido do país. Brecht escreveu novamente:

Ele testemunhou contra aqueles cujos lábios estavam selados,
E quebrou seu bastão em cima dos que tinham sido mortos.
E elogiou os assassinos.

Que tempos, estes, dizemos, estremecendo,
Em que o homem de boa vontade mas sem entendimento
Não consegue esperar para executar sua perversidade
Antes que o alcance o elogio pelas suas boas ações![25]

Essa deve ter sido uma ferida particularmente dolorosa no coração de Brecht, pois Karl Kraus, ainda em 1933, plenamente consciente das idéias políticas de Brecht, chamara o poeta de homem que "bota no bolso a maioria dos escritores alemães contemporâneos". Brecht também não esquecera os tempos em que Kraus assistira a seus ensaios em Berlim e debatera problemas dramáticos sérios com ele e os outros participantes.[26]

Mas não há muita dor quando Brecht se volta para Stefan George, que fora convidado para integrar a Academia Hitler. Brecht reza pela hora em que tal "tagarela" e "falastrão" seja forçado a realizar algum trabalho útil, pelo menos uma vez na vida, empurrando um carrinho de mão cheio de cimento.[27]

Em termos até mais contundentes, ele enviou uma carta em prosa ao ator Heinrich George, seu velho companheiro e agora um renegado, pedindo-lhe que intercedesse por outro ator, Hans Otto, do qual se dizia que fora preso e torturado. Na verdade, Otto foi assassinado pelos nazistas.

> "Ouvimos dizer que você não está sob suspeita de agir contra o atual regime. Dizem que bem cedo você reconheceu seu erro de ter se associado a nós comunistas, por tanto tempo..."

Interceda, pedia Brecht, pelo extraordinário, absolutamente imprescindível e incorruptível Hans Otto. Lembre, continuava ele, que os tempos mudam, e que você e seus iguais confiam muito facilmente na permanência do barbarismo e na invencibilidade dos carniceiros.[28]

Brecht ficou profundamente triste quando ouviu que Carl Ossietzky fora morto numa prisão nazista. Algum tempo antes, Ossietzky recebera o prêmio Nobel da Paz. Um tributo poético profundamente sentido chora o luto por ele:

Ele que não quis ceder
Foi assassinado.
Aquele que foi assassinado,
não cedeu...

Os lábios do homem que pronunciara avisos tão ignorados pelos demais estavam agora cheios de terra, e sua sepultura, espezinhada por batalhões ímpios.

Então a batalha foi estéril?
Quando aquele que não lutou sozinho
É morto,
O inimigo
Nem por isso triunfou.[29]

II

A Luta Contra o Terror

Refugiado sob um teto dinamarquês,
Amigos, acompanho suas lutas.
Aqui lhes envio — de tempos em tempos —
Versos recolhidos de visões sangrentas
Através de rios e árvores.
Usem com cuidado o que lhes chegar às mãos!
Eu os fiz com livros amarelados, farrapos de notícias.
Quando nos encontrarmos outra vez,
Serei de novo um estudante.
BRECHT, *Svendborg 1939*

Do precário santuário da ilha de Fünen, na Dinamarca, Bertolt Brecht observava o mundo civilizado recuando diante das passadas retumbantes do nazismo. A partir daí sua própria vida seria, por muitos anos ainda, uma espécie de nota de rodapé na história dessa retirada, marcada pela sua fuga física diante do inimigo e tendo como contraponto seu crescimento moral e intelectual. Por algum tempo, como tantos outros, ele se tornaria um marginal, inseguro sobre o amanhã, subsistindo e sobrevivendo pelo que ironicamente chamava de "sorte".

O que pensara ser apenas um pesadelo transitório que sumiria com o amanhecer desenrolava-se como um longo e escuro rolo pergaminho da história. A consolidação do poder de Hitler na Alemanha e seus sucessos no estrangeiro, sem paralelo e muitas vezes inesperados, pareciam de momento estar colocando um irreprimível ponto final num mundo sadio.

Em novembro de 1933, a Alemanha retirou-se da Liga das Nações e da conferência de desarmamento. No mesmo mês foi eleita uma chapa única de partido. Em junho do ano seguinte, Hitler eliminou a chamada ala esquerda do partido nazista: Ernst Roehm, o general Von Schleicher e Gregor Strasser. O presidente Von Hindenburg morreu no mesmo ano. Em julho, o chanceler Dollfuss da Áustria foi assassinado. Proclamaram-se as leis raciais de Nuremberg; o Saar voltou para a Alemanha no meio de júbilo triunfante e o rearmamento alemão foi tacitamente aceito como *fait accompli.* Em 1936, o Reino foi ocupado; e com a eclosão da Guerra Civil espanhola, a Alemanha e a itália intervieram diretamente do lado de Franco. Em março de 1938, a Áustria foi anexada e a cômica tragédia de "pacificação" e "paz em nosso tempo" começou. Em 30 de setembro de 1938, Neville Chamberlain, primeiro-ministro da Grã-Bretanha, foi a Berchtesgaden e assinou o acordo de Munique; e, em 15 de março de 1939, a Tchecoslováquia deixou de existir como Estado independente. Em agosto de 1939 celebrou-se o pacto nazista-soviético de não agressão, e em 1º de setembro a Polônia foi invadida. Em abril desse ano, Brecht fugira para a Suécia. Em abril de 1940, estava na Finlândia. Em maio de 1941, um pouco adiante das divisões nazistas, ele embarcou num trem para Vladivostok. Estava a caminho dos Estados Unidos.

Se no curso dessas odisséias Brecht ainda não tinha se tornado imune às ironias, outra delas poderia tê-lo derrubado. Pois a 19 de abril de 1941, *Mãe Coragem* sua peça anti-guerra, estava sendo apresentada no teatro de Zurique por Leopold Lindtberg, com Therese Giehse no papel principal. Oito semanas depois os nazistas começaram a invadir a União Soviética, em 22 de junho de 1941. Nesse momento Brecht encontrava-se no meio do oceano. Em 21 de julho de 1941 desembarcou em San Pedro, Califórnia.

Brecht, que combatera Hitler e o nazismo enquanto ainda estava em sua terra natal, não precisava que insistissem com ele para continuar a combatê-los agora. Havia uma tarefa a cumprir que era destruir o inimigo. E Brecht lançou-se a ela imediatamente. Manteve o olho constantemente sobre seu objetivo principal, sem nunca se permitir desviar-se dele. Sempre assumira a sério o papel de escritor. Agora usaria todas as armas de que dispusesse para atacar as fortalezas da nova barbárie.

Isso não significa que fosse imune a tristezas, dúvidas, dor e até depressão. Mas tinha uma fé inabalável no poder da palavra para levar pessoas a agir. Talvez ele superestimasse esse poder; mas não se registrou nenhuma vacilação nele.

Havia outras dificuldades, além das políticas: a falta de um teatro adequado; as possibilidades cada vez menores de publicação de suas obras. Trouxera consigo manuscritos concluídos e por concluir, alguns dos quais teve a sorte de ver publicados por firmas estabelecidas por refugiados em Praga, Amsterdã e Londres.

Atuou como editor-colaborador em publicações antifascistas de jornais, como *Die Sammlung,* editado em Amsterdã; *Das Wort* e *International Literatur,* que apareceram em Moscou. Tomou parte ativa em congressos de escritores e outras reuniões em várias partes da Europa. Lia constantemente e estudava muito. Colecionava relatos de refugiados. Helene Weigel e ele trabalhavam com grupos teatrais locais, profissionais e amadores.

Enquanto permaneço acima da terra, vocês
Ainda ouvirão falar em mim; e nunca de mim senão
O que é como eu fui antigamente.

Ele não se deixava desviar do trabalho. Em 1934, um volume de seus poemas, *Lieder, Gedichte, Chöre,* com música de Hanns Eisler, foi publicado em Paris. No mesmo ano, o editor de Amsterdã, Allert de Lange, editou seu *Romance dos Três Vinténs.*

No verão de 1933 ele esteve em Paris, para a apresentação do balé *Os Sete Pecados Mortais do Pequeno-Burguês.* Esse balé era, em muitos aspectos, um pós-escrito a *Mahagonny. O animus* antiburguês dessa obra marcou-a como outra das "danças da morte" da burguesia. Mais uma vez Brecht recorreu à América como cenário para a história de duas irmãs (na verdade, duas faces da mesma pessoa), Anna I e Anna II. Uma representa a auto-repressão e autonegação necessárias para obter sucesso na sociedade moderna; a outra representando os instintos naturais as necessidades e reações saudáveis, está disposta a ganhar dinheiro para que sua família na Louisiana possa construir uma casa. A família pede:

O Senhor ilumine nossas queridas filhas
Para que saibam o caminho do bem-estar.

Que lhes dê força e alegria
Para não pecarem contra as leis
E fazerem os homens ricos e felizes.

Anna II é tentada a entregar-se aos pecados, isto é, seus desejos naturais: preguiça (ela gosta de dormir); ira (ela se ressente contra a injustiça); gula (não gosta de passar fome); orgulho (não quer fazer *strip-tease)* e luxúria (ela se apaixona). Como uma *entertainer,* Anna II consegue superar seus bons impulsos naturais, e sua aventura é recompensada com lucros financeiros. Mais uma vez Brecht trata do tema de como a natureza é sufocada nas transações de dinheiro e como os sentimentos pessoais tornam-se obstáculos na corrida rumo à conquista de riqueza e sucesso. Quando esse balé foi apresentado no Royal Danish Ballet, em Copenhague, o rei da Dinamarca, que estava presente, ficou, segundo dizem, tão indignado que saiu furioso.[1] Na verdade, não se trata de uma obra inspirada, e é mais notável pela música de Weill do que pelos versos de Brecht.

A publicação do *Romance dos Três Vinténs* veio a completar aquela trilogia que começara com a *Ópera dos Três Vinténs,* passara por uma tempestuosa variante no filme da mesma *Ópera,* e agora consumaria o tema como romance. Como tal, era por vezes desorganizado, por vezes lento, mas em sua maior parte iluminado por aquelas cenas-relâmpago que mostram o melhor de Brecht. Além dos personagens antigos e bem conhecidos, introduziu outro, um proletário, George Fewcoombey, veterano mutilado da guerra dos Bôeres, que voltou recentemente a Londres. Ele transmite a nova mensagem social de Brecht. Entramos no mundo de uma especulação financeira mais complexa, senão mais moral. Macheath, além de ser um escroque do submundo, é também dono de uma porção de lojas que vendem coisas roubadas. Depois disso, torna-se grande banqueiro. Peachum, além de sua antiga ocupação, também se envolve no obscuro negócio de vendas de navios naufragados, para que o governo transporte as tropas britânicas para a África do Sul.

Os dons satíricos de Brecht têm algo da brilhante selvageria e acuracidade de Swift. Assim, um sermão feito pelo bispo, em memória dos soldados que naufragaram com um dos barcos defeituosos (chamado *The Optimist),* transforma uma parábola bíblica no cinismo de "a cada um, segundo os seus 'talentos': àqueles do alto, governantes, líderes, estadistas, a sabedoria; aos que foram para o fundo também seus pequenos obséquios". "Pois nós ganhamos algo do naufrágio do *Optimist,* que estava destinado a afundar. Ele transportou lucro sobre lucro, Oh, Senhor (...). A cada um, segundo sua habilidade."[2]

O que falta à narrativa em linearidade ou psicologia compensa-se em reflexões sobre a vida, o homem, a guerra e a paz, "os jeitos do mundo".

> "No porão do navio os ratos corriam como ovelhas nos campos de Gales, grandes, gordos, feras, que, apesar de velhos, nunca tinham visto um ser humano, e por isso não sabiam que ameaça ele representava."[3]

As ponderações de Macheath sobre "vender" ainda são atuais:

> "Ser um vendedor é ser um professor. Vender significa guerrear a ignorância, a chocante ignorância do público. (...) É preciso dizer-lhes, como se fossem crianças, do que precisam. (...) Precisam comprar o que podem usar, não aquilo de que precisam".[4]

Da mesma forma, não estão desatualizadas as reflexões de Peachum sobre "crimes e crimes":

> "O mundo todo sabe que os crimes dos homens ricos são protegidos principalmente por sua improbabilidade. Estadistas podem pegar dinheiro só porque sua corrupção é considerada mais refinada e esperta do que realmente é".[5]

Fewcoombey, que servira com Peachum, mas agora foi dispensado e não tem onde morar, achava-se presente no sermão e escutou as palavras do bispo. Agora, sozinho e pobre, dormindo sob as pontes, tem um sonho com o Juízo Final. Ele, Fewcoombey, é o Juiz, e o réu não é senão o autor da parábola, o próprio Cristo. Pois o bispo se baseava no texto de Lucas XIX, 11-26, relativo ao nobre que "foi para um país distante" e, ao partir, distribuiu a cada um de seus servos dez libras, e ao voltar viu que todos menos um tinham investido seu dinheiro com lucro.

Aqui está uma das mais memoráveis e comoventes cenas que Brecht jamais escreveu. Diante de Fewcoombey estão as testemunhas do acusado, que propagaram a idéia de que a cada um foram dadas dez libras para investir, aumentar, multiplicar. Ocorre, porém, que esses, além de seus naturais dotes de inteligência, raciocínio humano, diligência e habilidades, tinham outros recursos mais terrenos. Mas Fewcoombey, o Juiz, indaga de Cristo: "E os outros, os que não receberam dez libras? Dizem que você disse que não apenas *algumas* mas *todas* as pessoas recebem sua libra, que então será aumentada para cinco ou dez libras. Mas aqui estão: as testemunhas da perseguição, os famintos, os prematuramente envelhecidos, os aleijados e os pobres. Você não os viu?" O Juiz não pode entender tudo isso; é ignorante demais. E, desesperado, convoca a presença da *Enciclopédia Britânica,* para responder à questão perturbadora: Por que alguns, a parte menor, multiplicam suas posses e de uma libra conseguem, como a Bíblia afirma e ordena, fazer cinco ou dez libras? No entanto, outros, a maioria da humanidade, só conseguem multiplicar não libras, mas sua miséria? O que é essa libra dos afortunados? A *Enciclopédia,* contudo, só consegue falar sobre Capital, Força de Trabalho, Organização, Invenções e Frugalidade. Finalmente, o próprio Juiz chega à verdade:

> "O homem é a *Libra!* Nós somos a Libra. E aquele que não tem a quem explorar explora a si mesmo".

Há centenas de milhares que nunca receberam pleno pagamento — aqueles que nunca receberam a libra com que aumentar seus bens. E Fewcoombey, o Juiz, volta-se para o acusado Cristo:

> "Você é o culpado! Tudo o que você descreveu é falso! Você espalhou mentiras. Eu o condeno por fraude, pois entregou a seu povo essa parábola que também é uma libra com a qual podem acumular lucros. E também condeno todos os que a divulgam — que se atrevem a contá-la a outros — condeno-os à morte! Também condeno todos os que acreditarem nessa parábola e não começarem imediatamente a fazer alguma coisa contra ela. E porque eu próprio escutei essa parábola e fiquei calado, condeno-me à morte também".[6]

De fato, poucos dias depois Fewcoombey é preso por um assassinato indiretamente cometido por Macheath e é enforcado.

Essa é a "casa do sofrimento" de Brecht, a dor e a ira por que os homens em sua cegueira não conseguem "ver" nem "entender" o que é que os escraviza, e muitas vezes são seus próprios senhores de escravos.

Brecht também trouxera consigo da Alemanha o esboço completo de uma peça antinazista, *Siptzköpfe und Rundköpfe (Cabeças Pontudas e Cabeças Redondas),* em que trabalhava desde 1932. Agora, no exílio dinamarquês, começou a revisá-la à luz das agudas mudanças ocorridas: o incêndio do Parlamento e as leis raciais de Nuremberg, que também tinham aprofundado sua própria visão da natureza do fascismo.

A peça originariamente era uma adaptação de *Medida por Medida,* de Shakespeare, e fora encomendada para a Volksbühne por seu diretor Ludwig Berger. Como sempre acontecia com Brecht, as intenções começaram a tomar forma de romance. Sua imaginação imediatamente transformou velhos temas num tema contemporâneo, e o que emergiu disso foi algo totalmente novo. Ele fora atraído para *Medida por Medida* por seu conteúdo filosófico e social. Além de ser a peça mais "filosófica" de Shakespeare, era, a seus olhos, "a mais progressista". Pois apelava para os governantes, para que medissem como eram medidos; que não exigissem de seus súditos uma moral que eles mesmos não praticavam.[7]

Os primeiros esboços da peça de Brecht sugerem que ele estava originariamente interessado em expor o caráter de classe da justiça, mais do que, como Shakespeare, o problema da misericórdia e da fragilidade humana. A primeira versão completa da peça, agora rebatizada de *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe (Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas)* estava sendo imprimida quando Hitler subiu ao poder. Os nazistas a confiscaram imediatamente. Brecht tentara mostrar que uma tentativa de conciliar interesses de classe através de alguma ideologia supraclasses era fútil e decepcionante, ainda que sincera. Nessa versão, o Ângelo de Shakespeare torna-se Angelas, um personagem quase trágico, que é anticapitalista — uma espécie de Dom Quixote —, mas espera conciliar os conflitos na sua sociedade. No fim ele se decepciona. Sua demagogia dirige-se contra o que ele crê serem os verdadeiros inimigos da sociedade, os "Cabeças Pontudas". Mas logo descobre que os "Cabeças Redondas", os elementos mais puros, são motivados por seus interesses específicos e só pensam em dinheiro, não sendo absolutamente guiados pelo bem-estar do Estado como um todo.[8]

Depois de 1933, essa interpretação da ideologia fascista não podia mais vingar. O Ângelo transformado agora tinha de ser visto como, de fato era, um demagogo implacável, um governante brutal, um cínico, instrumento voluntário dos latifundiários capitalistas. Originalmente a história se passava numa terra distante, e assim permaneceu, embora Lima, no Peru, fosse mudada para Luma, na terra dos Yahoos. O país está arruinado e o vice-rei consulta seu ministro Missena para encontrarem a melhor saída para o desastre econômico. Os fazendeiros arrendatários rebelaram-se; recusaram-se a pagar aluguel e uniram-se a uma organização revolucionária, os "Foices". Os "Cinco Grandes", representantes dos ricos, recusaram-se a ajudar o governo, a não ser que os "Foices" sejam esmagados. Há esperança de que um moderado, dito "neutro", possa trazer uma conciliação das classes. É Ângelo Iberin quem descobriu uma nova teoria política e social, a dos Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas. Os últimos são incubos — estrangeiros, intrusos, egoístas, materialistas — e têm de ser exterminados. Os Cabeças Redondas são nobres, de sangue azul, altruístas. Iberin pode prosseguir, pois tem o apoio dos "Cinco Grandes".

Mas seu estratagema é bem-sucedido demais, pois ele consegue dividir as fileiras dos arrendatários. Um deles, Callas, um Cabeça Redonda, tomando a demagogia de Iberin como evangelho, pega dois cavalos do dono de suas terras, o Cabeça Pontuda Guzman, e acusa-o de ter humilhado racialmente sua filha Nanna. Mas ele se decepciona em seguida: sua honra lhe é restaurada, mas ele não consegue nem remissão dos aluguéis nem dos cavalos. No fim, Callas é convocado para o Exército, pois agora foram descobertos novos inimigos que ameaçam o país — os "Cabeças Quadradas".

Nessa trama complicada, Brecht tentou adaptar outro tema, o de *Medida por Medida*, para traçar um paralelo com o motivo

Angelo-Isabella. Mas onde esse tema, em Shakespeare, dá origem a algumas das expressões mais comoventes e apaixonadas sobre a questão da misericórdia, justiça e poder, em Brecht, que se volta para a irmã de Guzman para introduzir uma provação similar, torna-se apenas um ônus desnecessário sobre uma trama já sobrecarregada.

Mas a mão de mestre do satirista revela-se numa série de cenas, entre elas o que trata da decepção de Callas após seus primeiros supostos sucessos; o amargo realismo de Nanna, a prostituta, e da sra. Cornamontis, a dona do bordel. As canções de Eisler estão entre as melhores que ele e Brecht escreveram; por exemplo, a *Canção do Efeito Revigorante do Dinheiro* — como ele muda a vida e o caráter:

Suas roupas são mais finas; vocês comem o que conseguem.
E agora o seu marido é um homem muito diferente.[9]

Nanna, prostituta e pessimista, canta a *Canção da Roda D'água*, com seu tema da imutabilidade das coisas no interior da mudança:

A história antiga nos relata a lenda
Sobre os grandes desta terra,
De como subiram feito estrelas no alto,
E como por fim sua glória escureceu.

Isso parece consolador: devíamos prestar atenção neles.
Mas nós, que servimos aos grandes, e os alimentamos,
O que fica para nós? Cedo ou tarde,
Queda ou Ascensão — quem pagará a conta?

Certamente a roda gira sempre mais depressa,
O que está em cima logo estará embaixo.
Mas para a água, o que importa isso?
Ela está sempre aí, para fazer girar a roda.[10]

A sra. Cornamontis, a verdadeira realista, tem também sua canção para responder à alegria com que os pequenos lojistas saúdam os novos tempos. A *Canção dos Botões:* de qualquer jeito que os joguemos, caem com o buraco para cima. Para Callas e os donos de lojinhas não há cabeças nem caudas. Só buracos.

O leitor curioso também encontrará outras fontes para a peça de Brecht. Por exemplo, o famoso caso de Jean Calas, na França do Século XVIII, ligado ao nome de Voltaire. Calas, um protestante francês, equivocamente acusado de provocar a morte de seu filho para que não se tornasse católico, foi torturado e morto, e mais tarde vingado através de vigorosos esforços de Voltaire. Swift forneceu a Brecht o nome dos Yahoo. A obra-prima de Heinrich von Kleist, a história de *Michael Kohlhaas,* o vendedor de cavalos do século XVI que, por ter sido maltratado por um cavaleiro local, se transforma num incendiário e rebelde, deu a Brecht sugestões para a luta entre Guzman e Callas, e pode ter sugerido o nome deste último.

Não é de surpreender que, quando apresentada em dinamarquês — em Copenhague, em 4 de novembro de 1936, no teatro Riddersalen — a peça tenha despertado sentimentos confusos e muito tumulto. A imprensa inimiga naturalmente foi violenta. Mas mesmo uma platéia amigável não teria entendido plenamente o que Brecht pretendia. Além da estranheza do "estilo épico", o próprio conteúdo levava a mal-entendidos. Pois Brecht sugeria um embate entre capitalistas arianos e não arianos em apoio ao hitlerismo, numa época em que as leis de Nuremberg já faziam prever o que estava reservado aos judeus, pobres ou ricos.

Talvez uma questão mais fundamental que surge a essa altura seja saber se as formas da parábola — e a sátira e a ironia — eram o instrumento mais viável para expor a natureza do fascismo e opor-se à sua difusão; se, afinal, o horror da situação histórica não tornava necessário, na verdade, reexaminar a forma e os objetivos de uma obra de arte militante numa era de iminente barbárie. Fica evidente que Brecht estava consciente desse problema pela variedade de atividades que assumiu nesse tempo e por sua adoção de formas novas. Seu objetivo principal ainda era a elucidação da natureza e das fontes do nazismo, para não transformá-lo num mal transcendente ou num aspecto de alguma "Vontade" inevitável e irrefutável, e para tornar possível sua eliminação com o esforço humano.

Com relação a *Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas,* Brecht usa, pela primeira vez, o termo *Verfrembung,* o autor indica como o processo de estranhamento foi realizado na produção de Copenhague. Quando Nanna Callas canta sua primeira canção da prostituta entre os cartazes dos lojistas, ela representa o personagem de uma mercadoria entre mercadorias. Na cena (que ultrajou algumas sensibilidades religiosas) em que Isabella será aceita num convento por meio de um trato financeiro, uma jovem freira sai dos bastidores com um gramofone e acompanha com música de órgão partes da cena. Quando Guzman tenta persuadir sua irmã a ficar com Iberin, Brecht pede que a atuação e a fala sejam "representadas com toda a seriedade, no estilo elevado e passional do teatro elizabetano", para destacar as sórdidas negociações comerciais das classes superiores.[11]

Brecht não pareceu especialmente aborrecido com a recepção que sua peça teve em Copenhague. Alguns anos depois, comentou que viu alguns expectadores chorando numa cena em que outros riam. "E fiquei contente com as duas coisas."[12]

Nessa época, ele estava completando a última de suas *Lehrstücke, Die Horatier und die Kuratier (Os Horários e os Curácios),* "peça didática para crianças, sobre dialética". Em alguns aspectos, ela é a mais compacta e hábil de suas obras didáticas. E parecia especialmente aplicável a uma época de "recuo". Usando um número mínimo de personagens, na tradição chinesa, os atores principais carregavam bandeirolas para indicar sua força militar. Os Curácios desejam a terra e posses dos Horácios e os atacam. A princípio, por terem melhores armas, os Curácios parecem estar ganhando. Mas o espadachim horaciano, perseguido, consegue dividir o inimigo e mata todos, um a um. Esse é outro exemplo de *Einverständnis:* aquiescência numa situação crítica. Aqui, a necessidade de usar quaisquer armas que se tenha, de todos os jeitos possíveis; usar o ambiente natural e a própria natureza como reforços; usar seu adversário; saber conhecer o inimigo e dividi-lo; não hesitar em correr, em recuar, a fim de mais tarde poder reformular nossas fileiras.

Sem dúvida, os olhos de Brecht estavam fixos no seu tempo quando, pelos lábios do coro horaciano, ele se dirige ao soldado que recua:

> *Comece agora sua retirada!*
> *Você perdeu tempo. Agora, perca ainda mais!*
> *Você está fraco. Agora tem de redobrar seu trabalho.*
> *Tempestade e neve*
> *Não poupam os desencorajados...*

Mas a retirada de um lutador firme
É parte de um novo avanço.[13]

Isso era parte do incessante esforço de Brecht para falar com seus compatriotas, os que haviam fugido e os que ainda continuavam na Alemanha. Entre os que estavam no estrangeiro, divisões que tinham marcado sua inquieta vida na Alemanha não tinham sido obliteradas. Era preciso uni-los. Os *fronts* populares forjados na França em 1935, e na Espanha do ano seguinte, eram presságios favoráveis para o futuro. Mas para os que estavam na Alemanha era mais difícil falar. O trabalho tinha de ser feito através de transmissões da rádio clandestina, de literatura contrabandeada para dentro do país. Como era complicado fazer isso e mais ainda distribuí-la! Para propaganda subterrânea alemã, Brecht escreveu uma série de diretivas, *Cinco Dificuldades Para Escrever a Verdade,* em que falava da "coragem de escrever a verdade, embora ela tenha sido suprimida por toda parte; a perspicácia ao reconhecê-la, embora esteja escondida; a arte de fazê-la disponível como arma; a audácia para divulgá-la e o discernimento para escolher em mãos de quem ela será mais eficaz".[14]

Mas para transmitir a verdade a outros, reconhecia Brecht, era preciso primeiro ser capaz de assimilá-la pessoalmente. Não era fácil. Brecht prossegue da mesma maneira clara e impiedosa como seguiria dali por diante: insistindo em que aqueles que eram perseguidos não o eram por serem "bons", mas também por serem "fracos" e terem cometido erros. O que se precisava não era de auto-acusação ou autopiedade, mas auto-exame. Erros tinham sido cometidos, mas de todos os lados! Afinal, era necessário encarar o fato de que o grande número de trabalhadores na Alemanha tinha se mostrado impotente para deter o avanço nazista, e em sua grande parte haviam acabado presa da demagogia nazista. Para difundir a verdade sobre o nazismo na Alemanha, é preciso mostrá-lo não como uma "catástrofe natural", mas como feita pelo homem e pelas classes, e como sendo transitório. Esse é também o tema de sua fala no Primeiro Congresso de Escritores Para Defesa da Cultura, realizado em Paris, em junho de 1935. (Nesse mesmo mês, Brecht fora oficialmente despojado de sua cidadania alemã.) Ele se opõe à fala mística sobre as origens do fascismo como sendo devidas à "deseducação" dos alemães. Os escritores tinham de entender a base econômica do nazismo, que é um movimento explorador dominado pelas grandes empresas.[15]

Para trazer a "verdade" aos alemães na Alemanha, ele escreveu poemas particularmente adaptados a programas transmitidos pela rádio clandestina. Para esse tipo de poesia, Brecht elaborou um novo estilo — uma linguagem "gestual".

> "As *Sátiras Alemãs*", explicou Brecht "foram escritas para a Rádio Liberdade Alemã. Era o caso de transmitir frases distintas para uma platéia distante, artificialmente dispersa. Essas frases tinham de ser reduzidas à sua forma mais concisa, para que as interrupções (por bloqueio) não trouxessem prejuízo demais. A rima não me pareceu particularmente adequada, pois dava ao poema um caráter de algo fechado em si, transitório quando ouvido. Ritmos regulares com suas cadências regulares não se delineiam adequadamente e requerem circunlóquios; muitas das expressões correntes não cabem dentro deles. O que precisávamos era o tom de fala direta e imediata. Versos sem rima, com ritmos irregulares, me pareceram o mais adequado."[16]

Os gritos dos vendedores de rua, os slogans gritados em manifestações de operários, lhe serviram de modelo para essa fala "gestual" irregular. Uma inspiração adicional veio-lhe dos antigos poetas chineses, especialmente Po-Chü-yin, a quem ele admirava mais que a todos os outros. Ele usara sua arte para ensinar os camponeses e lia seus poemas para eles, a fim de testá-los.[17]

As mudanças de estilo ou maneira de Brecht nunca eram casuais ou caprichosas. Vinham como reação a necessidades internas e externas. Agora ele partilhava de uma paixão pela simplicidade e até pela laconicidade; unia acuracidade epigramática com dialética.

Os novos poemas que está escrevendo agora são burilados com precisão. Assim ele fala com seus compatriotas alemães:

Escrito a giz na parede:
"Eles querem guerra".
Aquele que escreveu isso
Já tombou.[18]

Ou:

General, seu tanque é um veículo poderoso.
Pode derrubar uma floresta e esmagar centenas de pessoas.
Mas tem uma falha:
Precisa de um condutor...

General, o homem é coisa muito útil.
Pode voar e pode matar.
Mas ele tem uma falha:
Sabe pensar.[19]

Ou, ligado a uma questão imediata da história:

Os chefes de Estado
Reuniram-se numa sala.
Homem na rua:
Desista de toda a esperança.[20]

Os governos
Escrevem pactos de não agressão.
Homem pequeno:
Escreva seu testamento.[20]

As *Sátiras Alemãs* têm sua nuance própria de amargo humor, como em *Sonho de um Derrotista,* em que uma batata fala aos alemães ao mesmo tempo que o Führer discursa na Ópera. A batata previne sobre a sedução da fala de Hitler. A cada palavra adicional do Führer, a batata "encolhia e tornava-se menor, mais miserável e mais enfermiça".[21]

Embora sempre ansioso para se estabelecer como dramaturgo na União Soviética, e ser aceito, Brecht não conseguiu isso. Esteve lá em 1935 para rever velhos amigos — alemães emigrados bem como russos: Erwin Piscator, Carola Neher, Bernhard Reich, Serge Tretyakov. Seu filme *Kuhle Wampe,* exibido em Moscou, teve uma recepção muito fria. A platéia soviética não conseguia compreender o suicídio de um operário que possuía uma bicicleta e um relógio de pulso. Nem Brecht se alegrou muito com a produção de Tairov da *Ópera dos Três Vinténs,* que fora apresentada por insistência de Anatole Lunarcharski. Tairov aparentemente transformara a amarga sátira de Brecht em algo parecido com "um musical com danças". Brecht contentou-se com a seguinte idéia: Pelo menos Tairov a fizera; e isso já era alguma coisa. Metade da platéia saíra; a metade mais jovem, que ficara, aplaudiu.

Quando ele voltou a visitar Moscou no ano seguinte, não imaginava que estava vendo pela última vez alguns de seus amigos. Carola Neher desapareceria em algum lugar, num campo de prisioneiros, nos próximos anos; Tretyakov seria vítima de um dos expurgos de Stálin. Mas nesse momento houve um encontro feliz para os dois, que incluiu também Bernhard Reich, a quem ele veria de novo em 1941. Tretyakov estava traduzindo as peças de Brecht; e provocara o interesse de Nikolai Okhlopov em apresentar *Santa Joana dos Matadouros* como o mais recente "Teatro Realista". Infelizmente, essa aventura ficou de lado bem como o projeto um tanto romântico de Erwin Piscator, de estabelecer um Weimar-no-exílio na União Soviética, que preservaria o melhor do humanismo alemão. Também Brecht participaria desse empreendimento.[21a]

Parecia haver melhores perspectivas na América. O Sindicato de Teatro de Nova York produziria *A Mãe* no fim de 1935, e Brecht partiu para os Estados Unidos nessa mesma época. Ficou em Nova York até fevereiro de 1936.

Porém, a apresentação de *A Mãe,* no Civic Repertoire Theatre, em Nova York, acabou sendo outro amargo desapontamento para Brecht. Ele criticava muito a versão inglesa de Paul Peters, e os cenários de Gorelik o desagradaram igualmente. Poucos dos participantes da produção de Nova York estavam vagamente familiarizados com o significado do teatro épico de Brecht. Gorelik confessou que ouvira falar dele pela primeira vez dos lábios de Brecht. Nem a equipe de atores, por mais competente que fosse em outras peças, foi capaz de estabelecer aquele "estranhamento" exigido pelo autor. Brecht, Eisler, e o teatro épico foram colocados contra o naturalismo e o método de teatro Stanislavski do Sindicato de Teatros. Considerando os acalorados temperamentos de ambos os lados, foi um milagre que *A Mãe* sequer conseguisse ser apresentada.[21b] O fracasso levou a alguns escandâlos menores, revelou mau gosto dos dois lados e dificilmente conseguiria promover o teatro épico na América, ou na esquerda. Resultou num híbrido que não era nem um peixe brechtiano nem uma galinha estanislavskiana, e, como tantas vezes acontece no teatro, acabou com todo mundo odiando todo mundo.

Mordecai Gorelik diz que, em um de seus encontros com Brecht, este

> "declarou que alguém transformara *A Mãe* não apenas em um texto em inglês mas também num lixo adocicado cheio de suspense. E os cenários de Gorelik eram burgueses, pitorescos e errados do começo ao fim".[22]

Mas finalmente Gorelik entendeu a insistência de Brecht na simplicidade do cenário e começou a "visualizar esse tipo de precisão japonesa". Brecht admitiu que Gorelik estava acertando. Três anos mais tarde, quando Gorelik visitou Brecht na Dinamarca e testemunhou uma apresentação de *Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas,* avançara tanto na compreensão do teatro brechtiano que conseguiu fazer algumas sugestões valiosas.

A produção de Nova York de *A Mãe* incluía os atores Helen Henry, como Vlassova; John Boruf, como Pavel; Martin Wolfson, Lee Cobb e Hester Sondergard. Estreou em 19 de novembro de 1935 e teve 36 apresentações. Sua recepção por parte da imprensa de Nova York foi o que se antecipara: o *New Leader* e o *Daily Worker* elogiaram; o *Herald Tribune,* o *Brooklyn Daily Eagle* e o *Evening Journal* o amaldiçoaram. Brecht ficou insatisfeito. Fez objeções ao grau exagerado da revisão do texto, à russificação dos trajes; à violação da qualidade épica da peça por uma ação animada; e à prática de fazer o coro falar diretamente aos personagens.

Num poema tão sério quanto bonachão, dirigido ao Sindicato dos Teatros, Brecht mostrou seus pontos de divergência com eles:

Aqui vocês acrescentam um "Bom dia",
Ali um "Olá, jovem camarada"...

Colocaram espertamente no final a morte do jovem filho.
Dessa maneira esperavam manter o interesse do espectador...

Camaradas, a forma dessa peça
É nova. Mas por que
Temer o que é novo?...

Para aqueles que são explorados, constantemente traídos,
Também a vida é uma experiência constante...

Mas, mesmo que o seu espectador, o operário,
Hesite, vocês precisam
Ir à frente dele, com passos largos, confiando
nas derradeiras forças dele,
Sem reserva alguma.[23]

Em 18 de julho de 1936, os chefes do Exército espanhol rebelaram-se contra a República da Espanha, legalmente estabelecida; em 19 de julho, o general Francisco Franco ligou-se aos rebeldes, e logo após aviões alemães e italianos voavam sobre o país. A República espanhola, fundada em 1931, e depois disso sob constante ameaça de desmembramento, teve como resultado da vitória da Frente Popular de 1936 a promessa de democracia para o povo. Agora tornara-se campo de treinamento para nazistas e para fascistas italianos; e campo de batalha para a sobrevivência de um estado democrático. Como nunca antes, e por pouco tempo, a melhor parte do mundo civilizado uniu-se no apoio à República pressionada. Os legalistas em luta conseguiram reforço nos grandes exércitos de voluntários que se uniram às suas cores. "¡No pasarám!", reboava pelo mundo todo, que observava em suspenso aquela batalha desigual. Armas e dinheiro jorravam no campo dos rebeldes, enquanto as forças dos legalistas eram paralisadas pela não intervenção de países presumivelmente democráticos. Bloqueios e "neutralidade" (em que o governo americano teve um papel preponderante) bastaram para dar o golpe de misericórdia no que era amplamente reconhecido como um dos mais heróicos esforços da história moderna. Com a rendição de Madri em 1939, a guerra acabou.

Mas em 1937 o final ainda não fora decidido. Escritores reagiam, como participantes das brigadas legalistas e com suas canetas.

Brecht contribuiu com uma peça breve, *Os Fuzis da Senhora Carrar,* em junho de 1937.

A sugestão para esse trabalho veio da terna tragédia em um ato de John Millington Synge, *Riders to the Sea (Cavaleiros para o Mar).* Brecht utilizou o bloqueio de Bilbao, bem como a incrível resistência das classes trabalhadoras espanholas, como ocasião dramática imediata para a peça. O tema de *Senhora Carrar* é simples: uma pescadora, que já perdeu seu marido na rebelião, agora está ansiosa por manter seus dois filhos fora da guerra contra os "generais". Enquanto o mais velho, Juan, saiu para pescar, o mais moço, José, está aflito em casa, aborrecido com sua forçada inatividade. A sra. Carrar não é pacifista, mas odeia a violência e sente-se culpada porque dois anos antes apoiou o marido na sua oposição aos fascistas. Agora ela escondeu em casa as armas dele. Quando o irmão dela, Pedro Jaqueras, um operário, vem apanhá-las para defender a República, ela se recusa a entregá-las. Padre Francisco, religioso do local embora humanista, também é um pacifista e apóia a sra. Carrar. Enquanto ela sai de casa, tio e sobrinho descobrem às armas. Ela fica indignada, mas de repente a luz que indica o barco de pesca de Juan, e que podia ser vista da janela, apaga-se. Juan partiu secretamente para unir-se aos legalistas? Ela o amaldiçoa, se ele assim o fez. Mas na verdade Juan foi arbitrariamente morto pelos fascistas, e agora trazem seu corpo para casa. A sra. Carrar não se dispõe apenas a entregar as armas a Pedro, mas também pegará ela mesma num fuzil. "Pelo bem de Juan", diz.

Como polêmica contra a não intervenção, a breve peça de Brecht também ilustra a sua flexibilidade como escritor. Pois aqui ele abandonou o estilo épico e voltou para o drama "aristotélico". É uma peça de um só personagem; sua eficácia reside no impacto emocional. É uma peça unificada, com um clímax. Ela se orienta para produzir uma reação e atividade imediatas. Há alguns anos Brecht já falara na adequação do uso da "catarse" aristotélica quando a intenção era produzir um efeito prático e imediato. Fora em relação à *Cyankali,* peça muito controvertida de Friedrich Wolf, escrita nos dias de Weimar, e que tinha o aborto como tema.

Agora, o próprio Brecht sacrificava uma teoria importantíssima diante de uma emergência. Estava bem consciente das precariedades da peça, e assim estavam seus espectadores.

Um dos novos amigos de Brecht, o romancista dinamarquês Martin-Andersen Nexö, autor da magnífica história épica *Pelle, o Conquistador,* comentou que a conclusão não era eficaz no palco, embora impressionasse profundamente quando lida. Naturalmente, Brecht ficou embaraçado pela supressão dos efeitos épicos, que teriam tornado a tela muito mais ampla e o habilitariam a clarear todos os temas importantes por trás do conflito espanhol. Numa produção sueca da peça, ele tentou corrigir essa precariedade e escreveu um prólogo que se passa num campo de concentração francês, onde a sra. Carrar, seu filho e seu irmão estão confinados, e que é vigiado por guardas franceses. Pedro é ceticamente interrogado por um dos guardas, quanto à utilidade das lutas espanholas. Ele aponta para sua irmã:

> "Ela também perguntou: Por que lutar? Não fez isso no final, mas durante longo tempo. E, como ela, outros também fizeram essa pergunta por longo tempo, quase até o fim. E, porque ficaram fazendo essa pergunta por tanto tempo, foram derrotados. Está vendo? E se algum dia você continuar fazendo essa pergunta, também será derrotado".[24]

Há momentos vigorosos na peça, como quando a sra. Carrar amaldiçoa seu filho; há uma discussão muito esclarecedora entre Pedro e o padre sobre intervenção e violência. Mas a súbita mudança de sentimento por parte da sra. Carrar no final não foi adequadamente motivada, pois seu complexo personagem havia sido esmiuçado o suficiente — nem o complexo momento histórico.

Um exemplo tocante e algo divertido de como a intensidade de uma situação pode por vezes estragar a prática da atuação "épica" ocorreu na apresentação de *Senhora Carrar* por Helene Weigel, registrado, com pesar, pelo próprio Brecht.

> "Weigel, em algumas ocasiões, rompeu em pranto em alguns trechos, totalmente contra a sua vontade, e para prejuízo do espetáculo. (...) Se foi porque a Guerra Civil tomara um mau rumo para os oprimidos naquele dia, ou porque por algum outro motivo Weigel estava aborrecida, apareceram lágrimas em seus olhos quando ela proclamou sua condenação do filho, que já fora assassinado. Ela não chorou como uma camponesa, mas como uma atriz diante da camponesa. Vejo nisso um erro, mas não vejo nenhuma de minhas regras infringida."[25]

Mas a romancista Anna Seghers, que testemunhou a apresentação de Weigel em Paris, escreveu que sua voz valia por muitos jornais, panfletos ou mesmo um caminhão cheio de munição. "Naquela noite soubemos o que realmente significava o teatro alemão."[26] Ela acrescenta que o espetáculo foi assistido por muitos emigrantes de língua alemã, que normalmente ficavam fora do teatro esquerdista.

Mas ninguém que viveu a Guerra Civil espanhola pode ficar surpreso por Weigel ter achado impossível controlar as lágrimas. Ela deve ter comovido profundamente sua platéia. Brecht nos deu um memorável retrato dela num poema, enquanto ela se preparava para um desses espetáculos. Ela se inclina sobre sua velha banqueta, e, "removendo todo traço de individualidade de seu rosto", deixa "caírem seus ombros esguios e delicados, como os daqueles que trabalham pesado". Com sua blusa remendada, ela é uma verdadeira camponesa, e

> *ela se levanta — um vulto pequeno —*
> *uma grande guerreira*
> *entrando em seus sapatos de corda, pronta para representar*
> *a batalha da pescadora andaluza*
> *contra os generais.*[27]

Mas também a Alemanha estava no centro dos pensamentos de Brecht. Para trazer uma compreensão da natureza do nazismo aos alemães no estrangeiro, ele começou a trabalhar em trinta esboços intitulados *Furcht und Elend im Dritten Reich (Terror e Miséria do Terceiro Reich),* completados em 1938.

Também aqui ele estava disposto a sacrificar seus princípios dramáticos não aristotélicos em favor da obtenção de uma reação imediata. Sempre fora um mestre do esquete curto. Sua imaginação rápida trabalhara em recortes de jornal, fotos e reportagens de rádio, transformando-os em incidentes dramáticos, transformados em "verdade concreta", para mostrar como o terror e a miséria dentro da Alemanha afetavam todos os estratos da sociedade — a *intelligentsia,* a pequena burguesia e as classes trabalhadoras. Talvez essas peças pudessem abrir caminho para a Alemanha, mas Brecht olhava primariamente para os emigrados. Acaso até figuras brilhantes como Lion Feuchtwanger, por exemplo, não estavam brincando com algumas interpretações sem sentido do fenômeno nazista, tratando-o como algum acidente "natural", que desapareceria com o tempo?

SBD/FFLCH/USP

Em primeiro lugar, na mente de Brecht, estava a capitulação da *intelligentsia* em face do terror. Esses são os temas dos esquetes mais brilhantes, e também os mais aterradores. Os acusados param diante do assento do juiz da fulminante ironia brechtiana: o juiz, o professor, os médicos, o físico, o padre. Quase se pode *cheirar* o terror e a degradação. O juiz perplexo, no esquete *Justiça,* está prestes a entrar na sala do tribunal para dar a sentença sobre uma turba de tropas de assalto, acusada de ter assaltado e roubado um joalheiro judeu. Como o juiz faria justiça? Apavorado, ele se volta primeiro para o inspetor criminal, depois para o promotor distrital, finalmente para o tribunal superior, sentindo-se mais e mais desamparado depois de uma dessas conversas. Sua criada está certa de que ele condenará os bandidos, pois todo mundo sabe que são cúmplices. Desesperado, o juiz exclama para o juiz superior:

> "Compreenda, estou pronto a fazer qualquer coisa. (...) Posso decidir deste jeito, ou posso decidir daquele jeito, exatamente como quiserem que eu faça, mas preciso saber o que querem. Se a gente não sabe isso, não há mais justiça".[28]

Numa situação paralela, o professor de ginásio e sua esposa, perturbados com a suspeita de que seu filho possa ser um informante nazista, planejam fugir. Esquadrinham suas mentes e seu passado, à procura de possíveis erros. O professor explode:

> "Estou pronto a ensinar qualquer coisa que queiram que eu ensine. Mas o que querem eu que ensine? Como posso saber que tipo de Bismarck eles querem que eu apresente?"[28]

Os físicos no laboratório não se atrevem a discutir ciência, por medo de serem ouvidos pronunciando o nome de algum cientista estrangeiro — Einstein, por exemplo. O cirurgião-chefe de um hospital, que aprecia as longas falas sobre ética e gosta de censurar seus subordinados, encara uma vítima mutilada do campo de concentração de Oranienburg e educadamente passa para outro paciente. O padre no leito de morte de um pescador recalcitrante é forçado a engolir as palavras do Evangelho sobre a bemaventurança dos pacíficos. Em *A Esposa Judia*, a mais comovente de todas essas peças curtas, a esposa está prestes a deixar seu marido ariano, médico eminente, e diz a ele, que está ausente:

> "O que aconteceu com eles? O que é que realmente querem? O que foi que lhes fiz? Eu nunca me meti em política. Acaso fui a favor de Thälmann?..."

Seu marido aparece, constrangido, mas sabemos que ele cederá e a deixará partir. Medo e desencanto por toda parte: o açougueiro mesquinho que votou em Hitler e é ridicularizado porque estoca carne para o mercado negro e se enforca na vitrina de seu estabelecimento. Nem o operário é poupado. Também ele cedeu aos agrados do Führer, transforma-se em membro da tropa de assalto, provoca outros trabalhadores à insubordinação, e depois sabe como localizá-los mais tarde, por ter marcado suas costas com giz. No campo de concentração, entre os prisioneiros políticos, ressurgem as velhas brigas entre um comunista e um social-democrata!

"Wird das Elend die Furcht besiegen?", indaga Brecht. "Será que a miséria vai vencer o terror?" Ele homenageia o pequeno contingente de bravos lutadores *underground*, que enfrentam a morte, mas atrevem-se a publicar sua literatura ilícita. Uma carta de um deles é lida para um grupo clandestino:

> "Meu querido filho: amanhã não existirei mais. Em geral as execuções são marcadas para as seis da manhã. Escrevo para lhe dizer que minhas opiniões não mudaram. Não pedi perdão, pois não cometi crime. (...) Você ainda é muito pequeno; mas não vai lhe fazer mal lembrar sempre de que lado você está. Seja fiel à sua classe, e seu pai não terá sofrido em vão..."[29]

Várias cenas desse grupo de peças foram apresentadas em Paris, Londres, Estocolmo e Nova York, e mostraram-se extremamente eficazes. Oito delas, apresentadas em Paris em 1938, sob direção de Slatam Dudow, levaram o *Deutsche Volkszeitung* daquela cidade a falar da receptividade a peças como uma espécie de proclamação antifascista de uma frente unida. Entre os membros da Brigada Internacional, elas evocavam especialmente uma reação cálida.[30] Às vezes os grupos de atores abrangiam uma variedade grande, Helene Weigel aparecendo junto com um ator amador — muito freqüentemente um trabalhador que nunca tinha pisado num palco antes.

As produções mais profissionais de *Terror e Miséria* devem ter lucrado muito com os cenários sugeridos por Brecht, o principal deles com um tanque blindado manobrado por nazistas. Entre as cenas, ouvia-se uma voz, acompanhada pelo bramido das esteiras dos tanques que rolavam. Como exemplo da maneira eficaz como Brecht visualizou essas peças, tomemos a primeira cena:

> "Do escuro, acompanhado pelos sons de uma banda militar bárbara, emerge um imenso poste com a inscrição: PARA A POLÔNIA, e junto dele um tanque blindado. Os soldados do tanque, cujos rostos estão pintados de branco, cantam o primeiro coro:
>
> *E quando o nosso próprio Líder criou*
> *A ordem na Alemanha com mão de ferro,*
> *Ordenou que criássemos a mesma ordem*
> *Com a força das armas em todos os demais países.*

Terror e Miséria foi completada em 1938. Durante os três anos seguintes, Brecht observaria o nó do barbarismo sendo mais apertado não apenas em torno de si mesmo, mas também do resto do mundo. Um após o outro, Áustria, Tchecoslováquia, Espanha, Polônia, países escandinavos, Países Baixos e França caíram presa do poder militar nazista. Nada senão conciliação, colaboração, até traição!

Diante de tudo isso, Brecht trabalhava constantemente. Numerosos esquetes dessa época indicam sua preocupação incessante com o problema do hitlerismo e de como superá-lo. Um deles, *Was kostet das Eisen? (Quanto custa o Ferro?)* esboçava, em forma de parábola, a anexação da Áustria e Tchecoslováquia por Hitler. Os paralelismos são bastante óbvios: as várias vítimas, donos de lojas, chamam-se sr. Astríaco, o dono da tabacaria; sra. Tchec, dona da sapataria; Suendson, negociante de ferro (obviamente, Suécia); e o Freguês, isto é, Hitler. Ele compra cada vez mais ferro com o que arrancou dos outros, até que, finalmente, quando aborda Suendson novamente, este lhe dá ferro de graça.

A última cena, "19...?", mostraria Suendson na loja, fumando um charuto austríaco, usando os sapatos da sra. Tchec. Irrompe a guerra, e Suendson imediatamente aumenta o preço de suas mercadorias.[31]

Ao mesmo tempo, Brecht pensava numa ópera sobre o tema de Davi e Golias, com a mesma intenção de expor as maquinações de Hitler e dos nazistas. Os filisteus (nazistas) estão em conflito com o povo de Gad (os alemães).[32]

Ele colocava seu objetivo nas peças e poemas propagandistas e seu subjetivo em versos pessoais, publicados ou inéditos. Em ambos torna-se evidente uma mudança notável. Sua visão se ampliou e aprofundou. Uma certa qualidade altiva, doutrinária, que corria como um *leitmotif* pelas suas primeiras obras mesmo numa peça como *A Mãe,* agora foi modificada por uma profunda simpatia, mas sem perder aquele elemento analítico audacioso nem os profundos *insights* nos quais era mestre. Nas peças desses anos e também nos poemas o elemento humano e humanitário torna-se dominante. Personagens das peças assumem dimensões como personagens — Galileu, Mãe Coragem, Luculo, Shen-Te, Grusha, Schweyk —, sem perderem sua essência "típica" ou suas qualidades representativas como membros da sociedade humana ou produtos de condições sociais. Brecht parece estar sempre vigiando a si mesmo: procurando uma crescente "aspereza" dentro de si; contra uma atrofia de sentimentos diante da crueldade e impiedade humanas ao seu redor.

Se podemos descrever sua atitude nesse período e nos posteriores, podemos chamá-la de marxismo humanista. Reflete-se num senso mais profundo de responsabilidade para com aqueles que o leriam ou assistiriam às suas peças. Um professor precisa de alunos, e um poeta, de leitores. Mas aquele que solicita a sabedoria de um professor não é menos digno do que aquele que a pronuncia.

Esse é o tema de um poema incomparavelmente belo, *A Lenda do Nascimento do Livro Taoteking.* Lao-tse, o poeta-filósofo, quando já velho e doente realiza uma última viagem, acompanhado por um menino. Seus únicos bens são a sua doutrina. Com isso, ele enfrenta um cobrador de pedágio na fronteira. Valores?, pergunta este. O menino diz que o velho é um professor. Professor? E tem lucro com isso? Sim, é a resposta, ele aprendeu que em tempo devido águas mansas movendo-se gastam até as mais duras rochas. Coisas duras sempre acabam cedendo. Mas, mal o sábio e o menino passam pelo cobrador, são alcançados pelo administrador do pedágio. O que foi que você disse sobre a água? Anote para mim. O poeta fica ali, para escrever sua sabedoria para o homem, que é pobre e consumido e, como diz o poema, "certamente não de uma raça de conquistadores". Vamos, diz Brecht concluindo, louvar não só o sábio. Mas louvar também aquele que tem a argúcia para extrair sabedoria dos sábios.[33] E de certa forma pode-se dizer que Brecht escrevia para todos os "não-conquistadores" do mundo.

"Aqueles que estiveram sentados em cadeiras de ouro", disse ele em outro poema apropriadamente dedicado a Nexö, e eram os escritores, "serão indagados sobre aqueles que tecerem seus casacos." "No futuro, serão elogiados os que se sentaram no chão nu, para escrever entre os ínfimos; os que se sentaram entre os lutadores."[34] Pois são esses (como o coletor de impostos) que levam a verdade do sábio para sua gente sob suas camisas suadas, e além das barreiras policiais.

Às vezes, a reserva pessoal que Brecht mantivera tão cuidadosamente surge nesses poemas, e ele revela seus sentimentos íntimos mais profundos. E como poderia evitar de sentir profundamente, quando cada dia poderia trazer notícias de outro amigo morto ou torturado, outro acréscimo ao que ele chamava sua "lista de perdas pessoais"? Um a um eles os contava a todos. Houve Walter Benjamin, crítico brilhante, seu "adversário" intelectual, "que sabia muita coisa", que se suicidou na fronteira espanhola. Houve casos até mais tristes: aqueles que tinham passado para o inimigo não por causa de princípios, mas por causa de "luxos".[35]

E houve uma perda que o tocaria mais que todas: a de Margarete Steffin, que morreu em Moscou num hospital, em 1941. Ela tivera tuberculose ao deixar a Alemanha; estivera com Brecht no exílio; fora para a fronteira espanhola. Tinha sido sua mestra e sua colaboradora; sua amiga e sua crítica.

O meu general tombou
O meu soldado tombou

A minha aluna se foi
A minha mestra se foi...

Lembrando essa pequena figura, seus olhos cheios das chamas da ira, ele batizou a Orion celestial como constelação de Steffin.

Já que você se foi, minha professorinha,
Fico cego, sem descanso, assombrado,
Num mundo cinzento,
Como alguém sem trabalho, alguém que foi despedido.[36]

Dois anos antes da morte de Margarete Steffin, ele experimentara um golpe duro e dolorido. Seu velho amigo Serge Tretyakov, dramaturgo soviético, fora executado nos expurgos de 1939 como "espião japonês".[37] Num poema que permaneceu inédito durante toda a sua vida, Brecht chora a morte de Tretyakov. O poema chama-se *Pessoas São Infalíveis?*

Meu mestre
De grande coração, de coração bondoso
Foi fuzilado, condenado pelo tribunal do povo,
Como espião. Seu nome foi amaldiçoado.
Seus livros destruídos.
Falar nele é suspeito, e ordenam que nos calemos.
Suponhamos agora — e se ele for inocente?[38]

Aprender, testar, duvidar, atuar — podemos dizer que esses se tornaram os brados de guerra de Brecht. Duvidar significava testar a verdade, para se capacitar a atuar. Simbolicamente, duas imagens estiveram diante dele como encarnação de suas crenças: o pergaminho do sábio chinês, "O Duvidador", numa atitude de eterna interrogação; e a máscara japonesa do mal, "veias inchadas nas têmporas, indicando quanto esforço exige ser mau".

Essa dúvida, contudo, não significava autocompaixão. Para alguém que desanimara, ele escreveu:

Nossa situação é pior do que você pensa...
Ouça:
Se não pudermos ser sobre-humanos
Estamos perdidos...

Você diz que lutou muito tempo. Não pode mais lutar.
Agora ouça:
Quer você esteja errado ou não,
Se não puder mais lutar, estará perdido.[39]

A ratoeira começava a fechar-se sobre Brecht. No angustiado ano de 1939, ele perguntou a Korsch, que já estava nos Estados Unidos:

> "Se eu pudesse conseguir os documentos de imigração adequados, Helli [Helene Weigel] e eu iríamos para os Estados Unidos. Você por acaso sabe como posso conseguir um emprego de professor (pois só desta maneira conseguiremos evitar a cota, que é impossível?".[40]

Da Dinamarca ele foi para a Suécia; de lá, para a Finlândia, onde tinha amigos e onde recebeu as boas-vindas da talentosa escritora Hella Wuolijoki em Tavastland. Sua própria carreira fora heróica. Da Estônia, ela emigrara, no começo do século, para a Finlândia, onde se tornara militante no movimento operário. Suas primeiras peças foram proibidas pelo governo por serem demasiadamente radicais. Ela escreveu romances sobre a vida camponesa da Finlândia e obteve seu maior sucesso com *As Mulheres de Niskavuori*, peça social sobre a vida dos fazendeiros.[41]

Na Finlândia, Brecht não tinha ilusões. Sabia que em breve o país seria arrastado para a guerra. Mais uma vez, ele teria de fugir:

Curiosamente, examino o mapa do continente.
Lá em cima na Lapônia,
Em direção do mar polar,
Ainda espio uma pequena porta.[42]

Se ele ao menos pudesse saborear os esplendores da natureza! Brecht fala das águas piscosas, das densas florestas e das nuances do aroma das bétulas e amoras.

Cheiro, som e imagem, os sentidos emergindo...
O fugitivo sentado sob os sabugueiros e
Mais uma vez assume a dura tarefa da esperança.[43]

Esperar significava requerer um visto do consulado dos Estados Unidos. Brecht escreve uma *Ode a um Grande Dignitário:*

Digno vice-cônsul,
Digne-se em conceder
A esse trêmulo piolho
O bendito sinete...

Quatro vezes ele se aproximara dessa augusta presença; cortara o cabelo duas vezes e segura na mão um chapéu (tendo abandonado seu boné puído):

Aproxima-se o grande caçador.
Há uma pequena porta levando
Da armadilha para o céu aberto. Você
Tem a chave.
Vai jogá-la para mim?[44]

Naturalmente, ele não perdera seu senso de humor. Na verdade, uma de suas mais deliciosas comédias populares foi escrita na Finlândia. Trata-se de *O Sr. Puntilla e seu Criado Matti.* Mas ao mesmo tempo ele podia escrever:

Este é o ano de que vão falar.
Este é o ano de que não vão falar.

Os velhos vêem os jovens morrendo,
Os tolos vêem os sábios morrendo.

A terra já não agüenta; ela engole.
O céu já não manda chuva, mas aço.[45]

E este é também o período em que ele compôs *Galileu, Arturo Ui, A Boa Alma de Se-Tsuan, O Julgamento de Luculo, Mãe Coragem* e numerosos poemas e ensaios!

Foi nessa época também que escreveu um de seus mais comoventes poemas, *Para a Posteridade:*

Verdadeiramente, vivo em tempos sombrios!
Uma palavra sincera é loucura. Uma fronte suave
Revela insensibilidade. Aquele que ri
Ainda não escutou
As terríveis notícias.

Que tempo é este,
Em que falar de árvores é quase um crime,
Pois há silêncio quanto a incontáveis infâmias...
Vocês, que emergirão do dilúvio
No qual estamos afundando,
Lembrem:
Quando falarem de nossas fraquezas —
Também da época sombria
Da qual escaparam.
Pois andamos trocando de países mais seguidamente
Do que vocês de sapatos,
Na guerra de classes, desesperando
Quando havia só injustiça e nenhuma indignação.

Pois sabemos bem demais:
Até o ódio pelas baixezas
Distorce os traços.
Até a ira pela injustiça
Deixa áspera a voz. Hélas, *nós,*
Que desejamos de lançar a pedra angular da bondade
Não pudemos ser bondosos nós mesmos.

Mas vocês, quando finalmente suceder
Que o homem seja irmão do homem
Lembrem-se de nós
Com indulgência.[46]

III

A Responsabilidade do Intelectual: *Galileu*

Ich muss es wissen!

Eu tenho de saber!
BRECHT, *Galileu*

O ano de 1938 dificilmente inspirou euforia ou excessivas esperanças de futuro. Foi o ano de Munique, da ocupação da Áustria e Tchecoslováquia pelos nazistas, do iminente fim da República espanhola — certamente, não uma época em que se celebrasse a chegada de uma nova era!

Mas também foi o ano decisivo que inaugurava a era atômica.

No seu diário, Brecht anotou em 23 de novembro de 1938: "*A Vida de Galileu* foi concluída".[1]

Assim, no meio das trevas, Brecht saudava a nova era. Andara carregando as sementes dessa peça na mente há algum tempo, e antes dessa época já completara um primeiro esboço, que intitulara *Die Erde bewegt sich (E se Move)*. E as implicações das novas explorações científicas incentivaram-no ainda mais a ir em frente com a idéia. Com aquela intensidade e curiosidade científica que sempre caracterizara seu trabalho preparatório, ele passou a examinar a natureza e conseqüências de uma nova revolução nas ciências físicas. No início de 1938, consultou o professor C. Möller, assistente de Niels Bohr, com quem, entre outros assuntos, discutiu os *Discursos* de Galileu. Möller recordou que

> surgira entre eles uma certa diferença de opinião. Já que os *Discursos* não poderiam ter sido escritos se Galileu, muitos anos antes, não os tivesse submetido à Igreja Católica, considerei esse passo justificado. Só dessa maneira ele finalmente poderia ter tido uma vitória sobre a Inquisição. Mas Brecht achava que a retratação de sua teoria sobre o movimento da Terra em 1633 representava uma derrota, que em anos futuros levaria a um cisma sério entre ciência e sociedade humana. Nunca consegui entender esse ponto de vista, e até hoje em dia não o compreendo, depois de ter lido *A Vida de Galileu* de Brecht, o que não impede que essa peça me afete e impressione profundamente.[2]

Com seu binóculo figurativo fixado no horizonte histórico, Brecht não levou muito tempo para determinar o significado pleno de eventuais mudanças que aconteceriam no mundo. Reconhecia que uma nova era estava surgindo. O que significava essa descoberta?

> "No meio da treva que rapidamente envolve um mundo febril, rodeado de atos sanguinários e idéias não menos sanguinárias, expandindo uma barbárie que parece levar irresistivelmente ao que será talvez a maior e mais aterradora guerra de todos os tempos, é difícil adotar uma atitude condizente com pessoas que estão postadas na soleira de uma era nova e feliz. Tudo não parece indicar que a noite está baixando, e nada que está surgindo uma nova era? Não deveríamos por isso assumir uma atitude condizente com pessoas que estão se dirigindo para a noite?"

Como, prossegue ele, podemos falar de uma nova era, quando os próprios termos "nova era" e "nova ordem" foram adotados pelos inimigos da civilização, a fim de mascarar a barbárie e a exploração, tão velhas quanto o mundo mas mais terríveis do que nunca foram antes? "Deveríamos por isso tentar nos agarrar aos velhos tempos? Falar da afundada Atlântida?" Ao se deitar à noite, Brecht reflete e pensa no amanhã. Não seria melhor pensar no dia recém-passado, do que naquele que está por vir? É por isso que ele se ocupa com uma época de trezentos anos atrás, que viu o florescimento das ciências e artes? "Espero que não", acrescenta.[3]

De todos os lados esperava-se o dilúvio. Uma era bárbara, "não histórica", inaugurava-se. A civilização ocidental parecia estar prestes a desmoronar. Era como se os conceitos de "velho" e "novo" estivessem totalmente confusos, e os ensinamentos dos clássicos socialistas — Marx, Engels, Lênin — tivessem perdido o charme do "novo", pertencendo a um tempo gasto.[4]

Mas Brecht insiste em falar de uma *nova* era. Observador realista da época, ele sabia muito bem que ela estava se aproximando, mas não vestida de luz; que suas dores de parto já eram fortes, e sangrentas, e que aquele nascimento quase se assemelhava a uma morte.

Em *Visões,* um poema em prosa, ele descreveu a chegada do Velho e do Novo; como o Velho, mascarado de Novo, veio tropeçando em muletas, liderando o Novo numa procissão triunfante. O Novo estava envolto em trapos e correntes, mas seus membros brilhavam através dos farrapos. Ao redor, ouviam-se gritos: "Lá vem o Novo! Viva o Novo! Seja como Nós, Novo!", gritos que teriam sido mais audíveis se não fossem abafados pelo rugido dos canhões.[5] Isso era o fascismo, disfarçado de Novo!

Como sabemos, Brecht não mergulhava na história para esquecer o presente. Agora parecia importante ocupar-se com o passado histórico. Pois Hitler e os nazistas tinham percorrido um longo caminho reescrevendo a história, distorcendo-a e, com sucesso, promulgando perversões para dar substância à sua própria "missão" histórica. Não era apenas a história que estava sendo remodelada. Todos os terrenos da cultura vinham sendo submetidos a uma revisão. O brilhante físico Philipp Lenard, ganhador do prêmio Nobel, banira Albert Einstein da fraternidade dos cientistas e estava escrevendo um tratado de quatro volumes sobre "Físicos Alemães" livres de influências "judias".

Portanto, era preciso reconstituir o passado histórico em sua verdade; sem interpretações metafísicas, místicas, racistas; relacioná-lo com o presente vivo e assim iluminar este último. Era essencial para o homem contemporâneo redescobrir as fontes poderosas do pensamento progressivo, e assim estabelecer a continuidade da tradição democrática militante. Brecht não foi o único a sentir tal necessidade. No campo de concentração francês de Le Vernet, Friedrich Wolf escrevia uma peça histórica sobre Beaumarchais e as origens da Revolução Francesa. Romancistas notáveis, como Thomas Mann, Heinrich Mann e Lion Feuchtwanger, estavam se baseando nas amargas experiências do presente para aprofundar sua compreensão da história.

Para Brecht, parecia lógico tentar relacionar a grande revolução científica do presente com aquela outra revolução que produziu a ciência moderna, associada com Galileu Galilei e seus *Discursos.*

Isso seria de certa forma a obra de uma vida. Três versões completas da peça sobre Galileu viriam a ser elaboradas: uma, concluída em 1938, outra, em inglês, em 1946-47, e finalmente uma versão alemã, na qual Brecht trabalharia na época de sua morte. Precedendo a primeira versão completa, havia numerosas notas inéditas e esquetes, que sugerem uma formulação diferente das outras três.

Mais uma vez note-se que Brecht trabalhava sob circunstâncias não muito favoráveis para um dramaturgo com um tema contemporâneo urgente. As perspectivas de publicação ou encenação eram remotas. Brecht tinha esperança de que sua peça conseguisse aceitação em Nova York, mas também mandou uma cópia ao Schauspielhaus, teatro de Zurique. Lá ela permaneceu à espera por quatro anos, até ser apresentada. Ele teria um pouco mais de sorte na sua experiência americana.

Ur-Galileo (Galileu Original), que podemos chamar o primeiro esboço da peça, parecia ter sido planejada como peça para "trabalhadores"[6]. Como marxista, Brecht estava consciente da importância da ciência e das descobertas científicas para o destino das classes trabalhadoras. Assim, no começo dos anos trinta, ele participara de um encontro de trabalhadores, no qual Albert Einstein falou sobre a nova física. Uma revolução científica, reconheceu Brecht, só tinha importância na medida em que era fecunda em melhorias sociais. Nem tudo o que era rotulado de "novo" constituía necessariamente uma nova sabedoria. Lembrando os nazistas, ele escreveu:

Das novas antenas veio loucura antiga,
Mas a sabedoria era transmitida de boca em boca.[7]

Nesses primeiros estágios de sua composição, a peça em torno de Galileu foi concebida em termos quase tradicionais. Galileu era visto como um cientista revolucionário, um herói, cuja retratação, seguida pelo sussurrado e (legendário) *"Eppur si muo-*

ve!", não aviltava o conjunto de suas realizações ou sua contribuição para o bem da humanidade. Nessas primeiras anotações, Galileu simpatiza e está em contato próximo com a vida do povo, especialmente os mecânicos, artesãos, engenheiros, não menos do que as pessoas simples das ruas, mercados e lojas. Ele não é um sábio pairando acima e além dos interesses comuns dos seres humanos. Está familiarizado com o trabalho em estaleiros, fornalhas ou fundições de ferro; vive rodeado de artesãos, esmerilhadores de vidro, torneiros, carpinteiros. Fica feliz em parar em estaleiros e cais para observar a utilização de um novo tipo de roldana ou outro mecanismo que alivie o trabalho das mãos.[8]

Mas ele é, acima de tudo, o cientista consciente das dificuldades e durezas da vida comum, levado à fúria pela injustiça e pela opressão.

> "Vocês ouviram", indaga ele, "o que a casa de Nitti diz sobre o povo italiano?... Eles mandam a terra parar, temendo que suas posses corram perigo e seus camponeses comecem a ter novos pensamentos. (...) Nunca antes uma ciência como a nossa recebeu tal missão: forjar armas para um povo inteiro contra seus opressores."[9]

Ele vê na Igreja e na autoridade papal apenas outro interesse disfarçado de uma classe dominante; assim, torna-se um guerreiro contra o feudalismo, combatendo com as armas da ciência. Cardeais discutem suas descobertas exatamente como "executivos de um truste químico" diante do novo golpe científico de uma firma rival que ameaça o monopólio deles.[10]

Como guarda avançada no novo pensamento, Galileu também deve difundir a verdade no estrangeiro, mesmo que (depois de sua abjuração) isso tenha de ser feito ilegalmente. Assim, ele confia a seu amigo, o oleiro, essa missão, que infelizmente não pode ser cumprida.

Quando escreveu a primeira versão da peça, Brecht já mudara substancialmente sua concepção de Galileu e de sua abjuração. Tendo diante de si problemas históricos imediatos, e com maior contundência, ele indaga: qual é a responsabilidade do intelectual face ao terror? A resposta é: espalhar a verdade. De acordo. Mas como é que se vai disseminar a verdade sob tais condições?

Ilegalmente. Brecht já descrevera as cinco dificuldades principais em tal trabalho. *Galileu*, na versão dinamarquesa de 1938, é a resposta dramática às mesmas questões.

Como o ladrão
numa noite sem lua, que espia por toda parte,
com medo da polícia,
assim é aquele que persegue a verdade.

E, como algo roubado,
seu ombro sempre sentindo
vibrações de mão pousada nele,
ele vai carregando a verdade.[11]

Foi assim, comenta Brecht, que Confúcio, Lênin, *Sir* Thomas More e outros conseguiram contrabandear a verdade para território inimigo.

A peça também foi escrita para seus colegas emigrados, desunidos como estavam e demasiadamente inclinados ao desespero. Destinava-se a conscientizá-los de suas responsabilidades não só para com suas vocações e profissões mas também em relação aos milhões de pessoas que determinariam sua própria sobrevivência e a dos intelectuais. Brecht compreendeu que muito freqüentemente a sociedade burguesa procurava, e com sucesso, isolar o cientista, atraindo-o para uma "ilha autárquica" onde ele poderia prosseguir suas pesquisas sem ser perturbado. Ligava-o gradualmente à sua política, economia e ideologia.[12] Criava para ele o mito confortável e reconfortante de uma vocação "pura", e de uma ciência "pura", deixando para outros a manipulação de objetivos "menos puros". Lançava mão de adulação, dinheiro, cargos — e, na falta deles, de violência, exílio e outras formas de coerção para chegar aos seus fins.[13]

O Galileu que emerge agora, na primeira versão completa de 1938, não é mais em sua totalidade o herói socialmente consciente das notas e esquetes preliminares. Traços de heroísmo ainda existem nele, mas sua ligação com o povo foi materialmente reduzida. O que emerge é um "herói" da ciência: complexo, contraditório, ambíguo, que prejudica sua saúde e seus recursos, prosseguindo nas suas pesquisas mesmo depois da abjuração. Ainda está engajado na disseminação de suas idéias no estrangeiro, com a ajuda de um oleiro. Emprega os meios que Brecht prescreve para a disseminação da verdade sob condições de terror: ter a sabedoria de reconhecê-la; torná-la utilizável; escolher adequadamente receptores verdadeiros; possuir audácia suficiente para difundi-la. Ele até prega a sabedoria do silêncio paciente, para sobreviver, afinal, aos senhores do terror. Mas suspeita-se de que tenha conseguido contrabandear aos poucos seu manuscrito além das fronteiras, sub-repticiamente. Numa cena notável quase no final da peça, o oleiro, que tem sido o intermediário entre Galileu e o mundo exterior, reaparece sob o pretexto de consertar uma das lareiras, mas na verdade vem devolver um dos seus manuscritos. E sussurra para o cientista meio cego:

> "Eles estão na nossa pista. Villagio foi preso. (...) É a terceira vez que sou obrigado a devolver esse livro ao senhor..." Galileu, agitado, pergunta: "E onde o colocarei?" A resposta do oleiro é: "Aberto, sobre a mesa".[14]

Mas o problema crucial é, naturalmente, a abjuração. Como explicar isso? A princípio, Brecht pensou em fazer dela um subterfúgio que permitisse a Galileu continuar seu trabalho e sua propaganda. Uma breve nota sugere que Galileu cedeu à Inquisição apenas porque sentia que sua vida e a sobrevivência de sua obra estavam ameaçadas. Se fosse apenas sua vida que estivesse em jogo, diz ele a seu discípulo Andrea Sarti, seu repúdio realmente teria sido desprezível.[15]

Mas, depois de pensar melhor, Brecht rejeitou essa idéia. Não queria dar a impressão de que a abjuração era um ato premeditado e ardiloso, para salvar as descobertas de Galileu. Na versão concluída, portanto, Galileu confessa a Andrea que foi apenas o medo da morte que provocou a abjuração.

> "Pouco depois de meu julgamento", diz ele, "várias pessoas que me conheciam antes me trataram com certo grau de indulgência, atribuindo-me toda sorte de intenções nobres. Rejeitei-as todas. (...) Depois de ponderar cuidadosamente todas as circunstâncias, as cansativas e as outras, só se pode concluir que um homem não encontraria outro motivo para tal sujeição que não o medo da morte. (...) Não menos do que uma ameaça de morte é geralmente necessário para afastar um homem daquilo a que o conduziu seu intelecto — esse que é o mais perigoso de todos os dons do Onipotente."[16]

Quando Andrea contesta, lembrando o corajoso desafio de Galileu diante da peste, este retruca: "Oh, não, a peste não é tão mortal".

> "A ciência", continua ele, "está no mesmo barco que a humanidade. A ciência não pode dizer: 'O que será de mim se o barco fizer água? O mesmo é verdade quanto à razão (...) que é uma preocupação de que todos os homens partilham. (...) A ciência não pode usar homens que hesitam em defender a razão. (...) Quando a mão que é por ela alimentada sem prevenir a agarra pela garganta, o homem tem de cortá-la. É por isso que a ciência não pode suportar que um homem como eu permaneça em suas fileiras.'"[17]

Mas, confessa a Andrea, ele tem de continuar ativo como cientista, porque "sua carne é fraca". Escreveu outro livro, *Discursos sobre Duas Ciências Novas*. E essa raposa astuta que é Galileu sugere a Andrea que correrá perigo se seus manuscritos caírem em mãos erradas; que leitores que não conheçam os argumentos da Inquisição podem tirar conclusões falsas sobre ele. Andrea compreende. E põe o manuscrito no bolso.

Galileu conclui:

> "Continuo convencido de que este é um novo tempo. Caso ela apareça como uma prostituta manchada de sangue — então o novo tempo pode muito bem se parecer com isso. O amanhecer acontece no meio da mais profunda treva. Enquanto em alguns lugares se fazem as maiores descobertas, que aumentam incomensuravelmente o bem-estar da humanidade, uma parte muito grande do mundo vive em profunda escuridão. A escuridão pode até ter ficado mais densa! Tenha cuidado quando atravessar a Alemanha carregando a verdade debaixo do seu manto!".[18]

Mesmo antes de concluir a primeira versão, Brecht estava cheio de apreensões quanto à peça. De um lado, sentia que ela violava seus próprios princípios estéticos do teatro épico, e por isso parecia "oportunista". De outro, sentia dúvidas quanto às interpretações da abjuração e da necessidade de esclarecer o papel do cientista numa era de crise, tendo em vista as descobertas marcantes.

> "Antes da guerra", escreveu ele, "vivi diante de meu rádio uma cena verdadeiramente histórica. O Instituto de Física de Niels Bohr em Copenhague foi entrevistado por causa de uma descoberta no campo da fissão atômica, que abalaria o mundo. Os físicos relataram que seria descoberta uma imensa fonte nova de energia. Quando o entrevistador perguntou se havia alguma possibilidade de usar na prática essas experiências, disseram-lhe: 'Não, ainda não'. Num tom de imenso alívio o entrevistador concluiu: 'Obrigado, meu Deus! Acredito verdadeiramente que a humanidade ainda não esteja pronta para tomar posse dessa fonte de energia'."

Obviamente, acrescenta Brecht, que o que vinha à mente de imediato era a indústria bélica. As grandes invenções e descobertas da época representavam apenas uma ameaça ainda mais direta à humanidade, de modo que "praticamente toda invenção nova é saudada com um grito de triunfo, que imediatamente passa a um grito de horror".[19]

Com aprovação, Brecht cita a afirmação de Albert Einstein por ocasião da Feira Mundial de 1939 em Nova York de que as realizações científicas e técnicas do homem superaram em muito sua habilidade de planejar igualmente bem nos campos de "produção e distribuição de bens", de modo que ele vive no constante terror de um colapso econômico tanto quanto de uma guerra permanente.[20]

Ao criar o seu Galileu, Brecht impusera à peça e ao personagem um tocante e delicado tema moral: o problema da sobrevivência envolvendo também a questão da covardia moral.

O próprio Brecht lutara com o problema. Não envolvia apenas a ele mesmo, como sobrevivente, mas também centenas de milhares de compatriotas seus, que tinham ficado na Alemanha e haviam sido forçados a recorrer à clandestinidade à espera de "melhores tempos", ou simplesmente retirar-se para o que se poderia chamar "emigração psíquica".

Mais de uma vez ele voltou a essa questão. Numa de suas historietas aforísticas, em que um homem chamado Keuner é o alter-ego filosófico de Brecht, este considera as atitudes a serem tomadas em relação à violência e à força. Keuner, diz a história, falava a uma platéia, atacando a violência, quando de repente reparou que os espectadores estavam se retirando e sumiram.

Olhando ao redor, ele viu a Violência parada atrás dele. "O que você estava dizendo?", perguntou ela. "Eu falava a favor da Violência", respondeu Keuner. Mais tarde, seus discípulos o interrogam sobre sua "fibra". "Não tenho nenhuma que eu gostaria de ver partida. Preciso viver mais do que a Violência." Isso é seguido por uma anedota citada por Galileu quando defende o seu silêncio.

Essas observações levaram muitos dos comentadores de Brecht a uma variedade de interpretações das suas atitudes morais. Estaria ele advogando o oportunismo? Seria Galileu apenas outra configuração do próprio Brecht, que escapara do terror?

Isaac Deutscher, biógrafo de Leon Trotsky, acredita que Brecht estava escrevendo a peça sob impacto dos grandes julgamentos soviéticos de 1936-1938.

> "Ele tivera alguma simpatia pelo trotskismo e estava abalado com os expurgos; mas não conseguia romper com o stalinismo. Rendera-se a ele com uma carga de dúvida na mente como haviam feito os capituladores; e expressou artisticamente o seu apuro e o deles em sua peça sobre Galileu. Foi através do prisma da experiência bolchevista que viu Galileu ajoelhando-se diante da Inquisição e fazendo-o por uma 'necessidade histórica', por causa da imaturidade espiritual e política do povo. O Galileu de seu drama é Zinoviev, ou Bukharin, ou Rakovsky vestido em trajes históricos..."[21]

Há poucos fatos que apóiem as conjecturas de Deutscher. Não há base conhecida para supormos que Brecht "simpatizava com o trotskismo". Mas ele acompanhou os julgamentos com profundo interesse; anotou e sublinhou o que era publicado. Walter Benjamin, que via Brecht com freqüência em 1938, comentou sobre seu interesse nos depoimentos de Trotsky, mas notou que ele acreditava na existência de "gangues criminosas" na União Soviética, solapando o regime. Reconheceu que o regime constituía, como ele dizia, uma ditadura *sobre* o proletariado, que ele sentia ser necessária para produzir uma conciliação de interesses proletários e camponeses. Mas ainda acreditava que as realizações de Stálin eram significativas e dignas de uma homenagem poética. Não se pode duvidar de que ele via drama nos julgamentos. Pode ser até que tenha encontrado analogias entre as abjurações dos acusados e as de Galileu. Assim, a confissão que Nikolai Bukharin fez de seus crimes, a confissão de sua divisão interior, agora "escrevendo para a glorificação da construção socialista, no dia seguinte refutando tudo por meio de atos práticos de caráter criminoso", pode nos chocar como tendo similaridades com a autopunição de Galileu e com a qualidade de sua auto-análise. No que diz respeito a "idéias", a análise de Brecht e a de Bukharin são pólos separados. Bukharin está pronto para ceder em suas antigas crenças (as do "direito"); Galileu, porém, deseja que sua antiga posição se torne universal. Ele condena sua própria capitulação.[22]

Assim como a versão de 1938 assumira novo significado sob o impacto da divisão do átomo, muitos anos depois, em 1945, a versão americana foi afetada pela plena compreensão das conseqüências do poder atômico na guerra. Então, Brecht já estava em Hollywood e dava início à nova versão inglesa, em colaboração com o ator Charles Laughton, em fins de 1944.

A fim de completar a história das versões de Galileu, é preciso aqui interferir na seqüência cronológica estrita que temos seguido. Em 6 de agosto de 1945, uma bomba atômica americana destruiu a cidade japonesa de Hiroshima, matando milhares de pessoas.

> "A 'era atômica' ", escreveu Brecht, "fez sua estréia em Hiroshima bem no meio de nosso trabalho. Do dia para a noite, a biografia do fundador da física moderna teve de ser lida de maneira diferente. O efeito infernal da imensa bomba projetava o conflito entre Galileu e as autoridades de seu tempo numa luz nova, mais intensa. Bastava fazer algumas mudanças — nenhuma na estrutura da peça."[23]

Não é importante entrar em cada detalhe das diferenças entre a primeira e a segunda versões. A alteração mais significativa aconteceu no tema da abjuração. O próprio Brecht resumiu a mudança:

> "Na primeira versão da peça, a última cena era diferente. Galileu escrevera seus *Discursos* no maior segredo. Quando seu discípulo favorito Andrea o visita, ele consegue que o livro seja contrabandeado para o estrangeiro, através da fronteira. Sua abjuração lhe oferecera a possibilidade de criar uma obra crucial. Ele fora sábio. Na versão feita na Califórnia, Galileu interrompe o elogio do discípulo e prova-lhe que a abjuração é um crime e não pode ser compensada pelo trabalho, não importa quão importante seja. Caso interesse a alguém, essa é também a opinião do dramaturgo".[24]

Nesta, e na versão alemã final, as ambigüidades são removidas. Galileu é o cientista e inquiridor voraz, para quem a perseguição dos segredos da natureza é uma paixão tão grande quanto seu amor à boa comida e às boas coisas da vida. Ele é inescrupuloso, no que se refere à questão da pesquisa. Atribui a si mesmo a invenção de um telescópio holandês simplesmente para aumentar seu magro salário como professor. Mas é um professor magnífico, como prova a primeira cena da peça, quando ele apresenta seu jovem aluno Andrea Sarti à nova astronomia. Ele é um intelecto gigante, insaciável e ávido — é tão ávido na carne quanto na mente —, profundamente preocupado em trazer seu conhecimento a muitos milhares de homens e mulheres dominados pela superstição. É por isso que vai escrever seus *Discorsi* em italiano, e não em latim. Ele está na fronteira entre duas eras e sabe disso.

E uma de suas afirmações mais nobres (e de Brecht também) é sua apóstrofe à nova era:

> "Por dois mil anos a humanidade acreditou que o Sol e todas as estrelas do céu giravam em torno dela. O papa, os cardeais, os príncipes, os intelectuais, capitães, mercadores, mulheres de pescadores e colegiais acreditavam que estavam imóveis neste globo de cristal. Mas agora estamos a caminho de uma grande viagem, Andrea. Pois os velhos tempos se foram e este é um novo tempo. Por cem anos, parece, as pessoas estiveram esperando alguma coisa. (...) Há por toda parte uma grande fome de explorar a causa de todas as coisas: por que uma pedra cai quando é atirada e como ela se ergue quando a lançamos no ar. Todo dia se descobre alguma coisa. Até aqueles que têm cem anos de idade permitem que os jovens gritem novidades em seus ouvidos. (...) Pois onde a crença comandou por mil anos, agora prevalece a dúvida. O mundo inteiro diz: 'Sim, está escrito nos livros; mas vamos conferir nós mesmos'. (...) Predigo que ainda enquanto estivermos vivos a astronomia será comentada nos mercados. Até os filhos de pescadores correrão para a escola. (...) Sempre foi dito que as estrelas estão fixas nas esferas cristalinas para não caírem. Mas agora tomamos coragem para deixá-las disparar no espaço, livres, e elas agora seguem seus vastos cursos, como nossos navios, livres e em plena carreira. E a Terra gira feliz ao redor dos sóis, e as mulheres de pescadores, mercadores, príncipes e cardeais — sim, até o papa — rolam com ela".[25]

A peça nos conduz de 1609 a 1637, em quinze cenas. Seguimos Galileu quase passo a passo nas suas descobertas revolucionárias. Em 10 de janeiro de 1610 ele se jacta para seu amigo

Sagredo: "A humanidade escreverá em seu diário: Os céus foram abolidos". Ele descobriu que a Lua é como a Terra. Não tem luz própria. Ambos recebem a luz do Sol.

Ele é passional na sua crença no homem e na razão. "Sem essa crença", diz, "eu não teria força para me levantar de manhã." O "doce embalo" da razão é para ele um dos impulsos irresistíveis no homem. Também está entre os maiores prazeres concedidos à humanidade. Amante da boa comida, desdenhando os que não conseguem fazer com que suas cabeças lhes dêem uma vida confortável, Galileu não dá ouvidos ao conselho de seu amigo e confia-se às graças do duque de Florença, esperando tornar aceitas lá suas novas teorias. Mas, embora o principal astrônomo do Vaticano confirme as teorias de Galileu, os interesses da Igreja em breve reconhecem as perigosas implicações das novas descobertas. Nem mesmo a peste que varre a cidade pode levar Galileu à fuga. Ou afastá-lo de suas pesquisas. Mas a Inquisição, entrementes, colocou no Índex as teorias de Copérnico, e também Galileu é silenciado. Nos anos de isolamento em Florença, ele se dedica à física e, furtivamente, à astronomia.

A ascensão ao papado do cardeal Barberini, amigo e matemático, revive as esperanças de Galileu. Mas em breve ele se decepciona. A Inquisição é mais forte até do que o papa. E Galileu, cujas investigações agora se tornaram conhecidas e comentadas, tem de abjurar, confessar seus erros, até ser ameaçado de tortura. O papa concorda, relutante. Em 22 de junho de 1633, Galileu se retrata, enquanto seus discípulos — Andrea Sarti, o jovem monge, e o esmerilhador de lentes Federzoni — aguardam descrentes. O som do sino proclama as más notícias e, quando Galileu aparece, Andrea exclama, angustiado: "Pobre do país que não tem heróis", e Galileu responde: "Pobre do país que precisa de heróis". Com o passar dos anos, Galileu, já meio cego mas temendo cegueira ainda maior, prisioneiro da Inquisição, mantido sob os olhos vigilantes de sua piedosa filha Virgínia, consegue prosseguir escrevendo em segredo os seus *Discorsi*, escondendo-os dentro de um globo. Seu discípulo Adrea Sarti, agora um cientista maduro, volta para visitar o ancião e, ao ouvi-lo falar da existência dos *Discursos*, fica tomado de remorso; agora ele diz compreender a abjuração. Foi um pretexto! Galileu rejeita essa idéia. "Não", diz ele, "sou um criminoso que podia ter falado naquela vez sem medo de repesália. Mas traí a ciência e a humanidade." E entrega os *Discorsi* a Andrea, para que atravesse a fronteira com eles.

Aos olhos de muitos críticos, incluindo este, *A Vida de Galileu* representa o auge das realizações de Brecht. Ele próprio tinha muitas reservas quanto à peça. Sentia que, como *Os Fuzis da Senhora Carrar*, ela representava um afastamento culpável do estilo épico e era "oportunista", isto é, escrita para uma ocasião especial. Ele sacrificara o elemento crucial do "estranhamento". O uso de material histórico factual tornava impossível essa transformação que ocorrera, por exemplo, em *Santa Joana dos Matadouros*. *Galileu*, acreditava Brecht, não se prestava a recursos como falas diretas para a platéia ou canções fora do contexto central. E, o que provavelmente mais o perturbou, tendia a provocar mais empatia do que o dramaturgo desejaria.[26]

Porém, dificilmente se concebe que um homem com a imaginação teatral e poética de Brecht não tivesse resolvido esses problemas em termos puramente épicos, se assim o desejasse. Na verdade, parece que o material tomava forma na imaginação de Brecht da única maneira possível. Que ela por vezes se opusesse à teoria era um desses afortunados infortúnios, assim como o fato de que a teoria podia ser magnificamente realizada, assim como em *Santa Joana dos Matadouros* era uma fortuna afortunada. Cada uma dessas obras tem sua própria integridade artística e sua grandeza, e cada uma é, inegavelmente, Brecht!

De fato, a peça preserva muito do caráter épico: as cenas são independentes, embora sutilmente interligadas. Cada uma delas poderia ficar isolada como episódio. Mas há uma estrutura dramática em tudo isso, de uma grande expressividade arquitetônica. Assim, o hino à nova era, no começo, é compensado pela tristeza confessional do final. No meio, temos duas cenas detacadas: a conversa com o "pequeno monge" e a investidura do papa. A primeira delas é, por sua vez, contrabalançada pela carta ao "pequeno monge" que Galileu dita à filha, repudiando suas nobres palavras, com as quais fustigara a opressão e a injustiça. Não se comenta muito freqüentemente sobre o brilho final da maioria das cenas, com uma afirmação ou estímulo verbal que funciona com efeito espantoso sobre a inteligência.

É fútil tentar acusar Brecht de violação da acuracidade histórica na sua descrição de Galileu, como se poderia fazer também nos casos de Shakespeare ou Schiller. É igualmente ingênua usar a peça como passagem que nos capacite a entrar no interior das "ambivalências" inconscientes de Brecht. Lemos ou vemos a peça não para apreender um passado histórico, mas como reinterpretação desse passado e de uma figura histórica à luz do presente. Brecht não era mais "objetivo" do que Shakespeare; mas também não era mais "objetivo" do que são os historiadores no tratamento da história, se "objetivo" significar a concepção tola de não ter pressuposições ou pontos de vista. Brecht falava para o presente e preocupava-se em indicar o prejuízo irreversível causado por um intelectual quando trai sua responsabilidades com a ciência e o mundo.

Mas os *Discursos* teriam sido escritos se Galileu não tivesse abjurado? O mundo teria ganho qualquer coisa se ele tivesse sido martirizado? Questões fúteis. Brecht acreditava que os *Discursos* teriam sido escritos — se não por Galileu, por outro grande cientista. Talvez mais tarde. Mas o que Brecht afirma é que a retratação de um homem da estatura e influência de Galileu não pode senão desferir um sério golpe nos interesses da livre indagação, e, mais importante, nos interesses do povo como um todo. E nisso sem dúvida ele tinha razão.

Brecht insistia em que isso não era uma tragédia. Nem mesmo a tragédia de um homem. Quando muito, é um estudo das terríveis conseqüências das ações de um homem sobre a melhor parte da humanidade. Galileu ligava-se intimamente a essa parte: ela consiste de pessoas como Federzoni, o esmerilhador de lentes, que não sabe ler latim (por isso Galileu escreverá suas obras em italiano), mas que compreende bem o que Galileu procura; o "pequeno monge", que fica intimidado com o decreto da Igreja, mas não pode resistir ao atrativo do conhecimento; Vanni, o obstinado fundidor de ferro,[26a] que previne Galileu contra a desgraça iminente; e o brilhante discípulo Andrea Sarti; sem mencionar a mãe de Sarti, criada corajosa e fiel. São eles as "pessoas" a quem Galileu trai traindo a ciência, não menos do que os próprios cientistas, que, na vigília da abjuração, escondem seus textos nas suas escrivaninhas.

Por seu brilho puro, há poucas cenas em Brecht que se comparem àquela em que o cardeal Barberini, agora papa, está sendo vestido. O implacável e aterrorizante inquisidor o pressiona sobre a necessidade de levar Galileu a ajoelhar-se. A cada peça de roupa o papa cede um pouco, até ser persuadido de que uma exibição dos instrumentos de tortura seria suficiente. Lá fora, ouve-se o arrastar de incontáveis pés, simbólicos, como comentou um escritor, das incontáveis gerações que julgariam no futuro as ações do papa.[27]

A preocupação de Galileu com seus *Discursos*, no fim de sua carreira, deve ser encarada pois como evidência não de coragem (como na primeira versão), mas de um vício de auto-indulgência. Ele não pode mais evitar isso, como não pode evitar saborear um ganso bem cozido. Ele sabe mais do que aparenta. Sabe, como diz a Andrea naquela última confissão, que é responsabilidade do cientista dispersar as nuvens da superstição e da ignorância, e "aliviar a labuta da humanidade". Ele não valoriza cientistas que, intimidados pela autoridade, se contentam em "acumular conhecimento pelo bem do conhecimento" e assim transformam a ciência num aleijão, e suas invenções em novos meios de opressão. Diz ele:

> "Um dia você pode chegar a descobrir tudo o que existe para ser descoberto, e mesmo assim seu progresso será apenas um progresso distante da humanidade. O abismo entre você e a humanidade pode com o tempo tornar-se tão grande que seus gritos de triunfo por uma nova realização poderiam ser respondidos por um grito universal de horror".

Pois, prossegue Galileu, ele próprio teve uma rara oportunidade — porque a astronomia já entrava nas "feiras e mercados". Tudo o que se precisava era a "firmeza, a solidez de um homem", e elas trariam resultados que iriam abalar o mundo. Do jeito que estavam as coisas, ele próprio não corria perigo imediato. Era forte o bastante para poder ter vencido.

> "Entreguei meu conhecimento àqueles que detêm o poder, para que o usem, não usem ou malbaratem, conforme seus objetivos."

Ele traiu sua vocação e não merece mais ser contado nas fileiras dos cientistas. Sim, uma nova era está chegando, admite ele a Andrea.

> "Tome cuidado quando atravessar a Alemanha com a verdade debaixo do seu manto."[28]

Na verdade, Brecht faz eco às amargas palavras de Andrea no momento que precede a abjuração:

> "Tanta coisa está ganha quando um só homem se levanta e diz: Não!".[29]

A fim de satisfazer sua paixão por conhecimento, Galileu sacrificou muita coisa, até a felicidade de sua filha. Essa paixão, que ele adjetivara nas palavras *"Ich muss es wissen"* ("Eu tenho de saber"), fora entregue aos convites da carne. Ele assina seu próprio testamento moral quando abandona pessoas à exploração de seus superiores e dita à sua filha uma carta aprovando a supressão dos cordoeiros: "Dêem-lhes mais sopa, não mais salários".

E esse é o homem que uma vez dissera ao "pequeno monge":

> "Vejo a divina paciência do seu povo; mas onde está a sua divina ira?".[29]

E acrescentou:

> "Só prevalece o tanto da verdade que nós fazemos prevalecer. A vitória da razão pode ser apenas a vitória daqueles que possuem razão".

Esse é o homem que disse ao "pequeno monge", o filho de camponeses pobres:

> "Essa não é uma questão de planetas, mas de camponeses da Campanha. (...) Você sabe como é que a ostra Margaritifera produz suas pérolas? Com risco de vida e de enfermidade, ela encerra um insuportável corpo estranho — um grão de areia — dentro de uma bola de seu muco... Digo, que o diabo carregue a pérola! Eu prefiro a ostra sadia!".[30]

IV

Sobre Heróis e Guerra: *Luculo* e *Mãe Coragem*

Quem construiu Tebas das sete portas?
Nos livros inscrevem-se os nomes de Reis.
Os Reis amontoaram os blocos de pedra?...
O jovem Alexandre conquistou a Índia.
Ele sozinho?
César derrotou os gauleses.
E não levou consigo nem ao menos um cozinheiro?...
Filipe da Espanha chorou quando a frota
Naufragou. Ninguém mais chorou?...
Cada página, uma vitória.
Quem cozinhou o banquete da vitória?
A cada dez anos, um grande homem.
Quem arcou com as conseqüências?

Tantos relatórios.
Tantas perguntas.
BRECHT, *Perguntas de um Trabalhador que Lê.*

Enquanto ainda havia esperança — embora ela estivesse diminuindo — de falar contra a guerra, Brecht falava. Assim como a história lhe fora útil, no caso de Galileu, para enfatizar a responsabilidade do intelectual de sua época, agora ela lhe fornecia o material cru e sangrento com o qual daria forma a suas advertências sobre a guerra iminente. Ele compôs *O Julgamento de Luculo,* peça radiofônica, e *Mãe Coragem e Seus Filhos.*

O Julgamento de Luculo foi escrita em 1939 e transmitida pela Rádio Berna, da Suíça, em 1940. Por centenas de anos a imagem de Roma fora a de glória imperial e o heroísmo bélico. Os livros escolares celebravam interminavelmente os triunfos de generais e imperadores romanos. O próprio Brecht sempre fora atraído pela história de Roma. Na verdade, desta vez planejava uma peça sobre Júlio César, para a qual via uma perspectiva de apresentação em Paris. A idéia nunca se concretizou, mas anos depois deu lugar a um romance histórico, *Os Trabalhos do Senhor Júlio César*. Agora, Brecht lia as histórias de Suetonio e Dio Cassius bem como os modernos.

Para sua peça radiofônica, Brecht escolheu o general romano Luculo, do século I a.C., comandante militar muito bem-sucedido (de acordo com os pontos de vista tradicionais, desde que se esqueçam seus milhares de legionários assassinados), mas também um sibarita e *bon vivant*, celebrado na história pela sua arte culinária. Segundo a tradição, ele também introduziu a cerejeira da Ásia na Europa.

A peça é uma obra majestosa e excelente, marcada por uma simplicidade e economia que agora tinham se tornado proverbiais. Descreve o julgamento do falecido general Luculo nos portais das regiões inferiores da terra, para determinar se será enviado ao Hades ou se lhe permitirão entrar nos Campos Elíseos. Com um texto parcialmente rimado, em geral sem rima, num verso coloquial, coro, personagens que gritam, mensageiros, acusadores, réus, juiz e júri bem como o povo descrevem as "realizações" e "crimes" do soldado.

A pergunta a ser respondida é: ele fez mais mal do que bem? Sua vida foi útil para a humanidade?

Seguimos o cortejo fúnebre que acompanha Luculo para seu último repouso. Escravos carregam uma pesada frisa onde se retratam suas realizações, e que servirá como seu memorial. No local do enterro, uma voz cavernosa de repente ordena que parem. O general tem de aparecer pessoalmente, atravessar sozinho o portão de sua tumba e com outros aguardar sua vez de ser julgado. Indignado com esse tratamento inusitado, ele é apaziguado por uma mulher velha que aguarda sua vez à frente dele. Ela lhe diz que lá dentro cada candidato está sendo examinado em suas qualificações, para ser admitido aos Campos dos Abençoados. Depois dela será a vez de Luculo.

Ele está agora sendo julgado diante do mais alto tribunal do Reino das Sombras, presidido pelo Juiz dos Mortos, e um júri de sombras — antigamente um fazendeiro, um escravo-professor, uma esposa de pescador, um padeiro e uma cortesã. Luculo é instruído a pedir um advogado, mas, quando propõe Alexandre da Macedônia como o mais apto a testemunhar seu valor, descobre-se que nem Alexandre, nem outro como ele se encontram nos Campos Elíseos. Desesperado, Luculo sugere que as figuras na frisa triunfal sejam convocadas para testemunhar suas realizações e boas obras. Elas aparecem sucessivamente — o rei asiático que ele derrotou, a rainha, meninas carregando tabuletas com os nomes das 53 cidades que o romano arrasara, escravos carregando o deus de ouro capturado junto com os prisioneiros. Cada um é interrogado pelos jurados. Depois, a esposa de pescador no júri pede para falar. Ouvira falar em ouro. Mas ela nunca vira ouro algum nas barracas de peixe. "Embora você nunca tenha trazido nada para nossos mercados de peixe", continua, "mesmo assim levou nossos filhos."

Luculo protesta: como alguém assim pode julgar guerras que nem entende? E a mulher de pescador responde:

Eu compreendo. Meu filho
tombou na guerra.

Ela continua contando que ouviu falar de navios da Ásia desembarcando no porto, correu e esperou, mas nenhum filho apareceu; que teve febre por apanhar um resfriado no vento, morreu e desceu para o Reino das Sombras; que vagou pelo reino chamando por seu filho, Faber; mas não obteve resposta. Um porteiro assegurou-lhe que havia numerosos e inominados Fabers ali embaixo; tinham nomes só quando respondiam a uma chamada no mundo lá de cima. Mas ali embaixo nem falavam com suas mães, "porque elas os haviam deixado partir para aquelas guerras sangrentas". Então ela não tem qualificação para falar sobre a guerra como alguém que sabe? O Juiz dos Mortos anuncia: "O tribunal reconhece que a mãe do soldado morto compreende a guerra".

Luculo está em apuros. O tribunal ordena que invoque alguma fraqueza sua que possa testemunhar em seu favor. O padeiro no júri chama atenção para a figura do cozinheiro na frisa. Aquele homem tem um rosto feliz. Sim, o cozinheiro está disposto a testemunhar por Luculo. O general, relata ele, que é um entendido em comida, deu-lhe carta branca para usar seus talentos. Na frisa, permitiu-lhe ficar ao lado do rei. "É por isso que digo que ele é humano."

Luculo tem outra boa ação que pode invocar. O fazendeiro do júri aponta a frisa, onde há uma árvore. É uma cerejeira trazida em triunfo da Ásia e plantada nas encostas dos Apeninos! O fazendeiro se rejubila e entabula com Luculo uma conversa deliciosamente íntima:

FAZENDEIRO — *Precisa de pouca terra.*
LUCULO — *Mas não suporta o vento.*
FAZENDEIRO — *As cerejas vermelhas têm mais polpa.*
LUCULO — *Mas as pretas são mais doces.*[1]

Então o fazendeiro se dirige a juiz e júri:

Amigos, de todos esses detestáveis memoriais
Conquistados em guerras sangrentas,
Digo que este é o melhor. Pois esta arvorezinha vive.
Nova e amável, ela se reúne às vinhas
E à fecunda amoreira
E cresce com gerações que crescem
E lhes dá frutos. E eu felicito
Esse que a trouxe a nós. Quando todos os despojos da guerra
Das duas Ásias há muito tiverem se desfeito,
Este, o mais belo de vossos troféus, estará
Tremulando ao vento das colinas,
Renovado a cada primavera, com os alvos ramos de suas flores.[2]

Mas isso não é suficiente para inocentar Luculo. Um homem sozinho poderia ter conquistado a cerejeira. Tivera ele necessidade de mandar 80 mil para o Reino das Sombras? Juiz e júri se retiram, e a peça acaba. Mas temos consciência do veredicto iminente.

O critério de "heroísmo" é útil para a comunidade. Nisso, Luculo fracassou. Mais uma vez, como em *A Vida de Galileu*, os eloqüentes acusadores não são potentados deste mundo ou do outro, mas pessoas simples — a mulher do peixeiro e o fazendeiro.

A mulher aprende tarde demais a compreender a natureza da guerra. Quando, pergunta Brecht horrorizado, oh, quando os seres humanos se tornarão sábios em seu próprio benefício? Essa foi a pergunta que ele fez mas não respondeu em *Mãe Coragem e Seus Filhos*.

Nessa peça, não estamos mais no período chamado "heróico" da Roma imperial, nem na Renascença "heróica", mas no negro momento da história alemã que é conhecido como a Guerra dos Trinta Anos. Esse conflito durou de 1618 a 1648 e deixou o país atrasado por séculos futuros. Cultural, moral e economicamente, representou o marco mais baixo da história alemã, uma época em que monarcas predatórios, católicos e protestantes, devastaram o país, saquearam e espoliaram-no, reduzindo-o a ruínas. O período teve apenas uma conseqüência salutar: produziu uma das maiores obras narrativas alemãs de todos os tempos: *Simplicissimus*, de Hans Jakob Christoffel Grimmelshausen.

Essa obra surgiu em 1669, cinco anos antes da morte do autor, e é o mais válido e vívido documento daqueles tempos terríveis. Através dos olhos do "vagabundo", cujo nome é dado ao livro, temos um retrato pleno das devastações e horrores daquele período, em que "tudo estava cheio de guerra, incêndio, roubo, devastação, estupros de mulheres e moças". "A guerra torna as pessoas piores", escreveu Grimmelshausen. A essa obra, seguiu-se uma narrativa que seria sua contraparte, intitulada *A Arquitrapaceira e Vagabunda Courashe,* fonte imediata de inspiração para a peça de Brecht. Este trabalho sobre as duas obras, usando-as como pano de fundo e fonte de reflexões. Grimmelshausen não era apenas um escritor notavelmente avançado para seu tempo: seus livros comentam não só as bestialidades e crueldades cometidas na guerra, mas também a natureza do homem e suas crenças, tolerância e intolerância, bem e mal. Em algumas partes ele se aproxima da heresia; por exemplo, na sua inqualificada admiração pelos anabatistas e huteristas. Grimmelshausen sentia-se profundamente perturbado pela maneira como funciona este mundo, e não menos com o modo como o Supremo Governante do Alto o governava. É cheio de um verdadeiro cristianismo liberal. Sua linguagem também atrai Brecht: familiar, sólida, vívida, simples, direta; brutal e eficaz tanto nos seus capítulos mais sublimes quanto nos mais obscenos.

A Courashe de Grimmelshausen é a equivalente vagabunda de Simplicissimus (a quem ela de fato encontra e infelizmente infecciona) — uma Moll Flanders* alemã. Filha bastarda de um conde, ela entra nas guerras, experimenta incontáveis aventuras, eróticas e picarescas, rouba, engana, luta como um soldado, prostitui-se, torna-se vivandeira e, finalmente, cigana.

Brecht assumiu uma dívida com Grimmelshausen pela atmosfera, a época e o cenário daquele tempo, mais do que por eventos e incidentes específicos. A peça *Mãe Coragem e Seus Filhos* é a crônica de uma vivandeira e sua carroça de cantina durante a época da guerra, entre 1624 e 1636. A Guerra dos Trinta Anos já se desenrola há algum tempo quando Anna Fierling, chamada Coragem, aparece com seus três filhos, de pais diferentes: Eilif, Queijo Suíço e a muda Kattrin. Os dois filhos puxam a carroça da vivandeira. No curso das doze cenas da peça, disparatadas segundo o estilo "crônica", há três elementos de ligação que aparecem todo o tempo, do começo ao fim: a Guerra (protagonista principal), a carroça e Mãe Coragem. Esta é, antes de tudo, uma mulher de negócios e vive da guerra. Diante desse pano de fundo desordenado e soturno, de destruição da vida e da propriedade, sua sorte varia. Diminui quando há promessa de paz, aumenta quando há guerra. No curso de suas muitas e animadas aventuras, ela convive com vários personagens: uma prostituta, Yvette Pottier, para quem a guerra é uma bênção de Deus, o capelão e o cozinheiro do comandante sueco. Mas no final ela acaba inteiramente só, tendo perdido seus três filhos e seu companheiro, o cozinheiro. A desolação das últimas cenas simboliza os únicos aproveitadores da guerra: a própria guerra e aqueles que, no alto, lutam por seus próprios interesses. Simboliza as pessoas simples que tornam possível que outras façam guerras. Mãe Coragem se consome sozinha em sua carroça, tão despojada quanto a paisagem desolada ao seu redor, e recomeça outra vez, para recuperar seus haveres.

Os personagens são esmagados pelas circunstâncias históricas, que não compreendem nem questionam. A própria Mãe Coragem é o primeiro exemplo dessa cegueira. Numa luta tão desigual, as virtudes das pessoas muitas vezes são inexeqüíveis. Assim, seu filho Eilif é fraco; junta-se voluntariamente ao Exército, é honrado pelo comandante sueco por um inescrupuloso ato "heróico": roubar gado. Mas, quando comete um ato similarmente "heróico" em tempo de transitória trégua ou paz, vai para a corte marcial. Queijo Suíço, seu outro filho, morre por ser honesto demais (embora não inteligente demais). Recusa-se a entregar a caixa-forte da companhia ao inimigo e é executado. A muda Kattrin, patética vítima da violência dos soldados, torna-se presa do seu amor pelas crianças. E Mãe Coragem é tão vítima da sua sagacidade para negócios quanto da sua inabalável intrepidez.

Mas, mais uma vez, como em *Galileu*, essa não é uma peça sobre o caráter, mas sobre uma situação histórica e seu impacto nos seres humanos. Mais uma vez um fato histórico é apresentado para iluminar a cena contemporânea. O "heroísmo" da guerra é desmascarado, mas não através das figuras de seus grandes homens. Nenhum dos comandantes (com uma exceção) aparece em cena — nem o conde Tilly, do lado católico, nem Gustavo da Suécia, do lado protestante. O "heroísmo" de grandes e pequenos e a natureza da guerra são revelados à platéia através do homem simples.

O caráter mercenário da guerra é apresentado nas atividades patéticas e inúteis de Mãe Coragem. Ela perde Eilif para o oficial recrutador ao mesmo tempo que barganha com seu companheiro pelo preço de uma fivela. Perde Queijo Suíço enquanto barganha pelo preço da sua soltura. Perde Kattrin no final porque está fora numa de suas excursões comerciais à cidade. Para salvar a carroça e a própria pele, é forçada a fingir ignorância quanto à identidade de Queijo Suíço quando o depositam morto a seus pés.

Mas pode parecer paradoxal insistir em que, apesar desse cenário de carnificina, estupro, ruína, há uma ironia cômica dominando a peça, numa espécie de contra-rajada da trágedia que a invade.

Raramente Brecht usou o "estranhamento" com efeito tão óbvio para fazer a platéia ver o que os participantes da ação não fazem. Assim, bem no início da peça, o sargento se manifesta sobre a natureza da guerra:

---

* Personagem central do romance *Venturas e Desventuras da Famosa Moll Flanders*, do escritor inglês Daniel Defoe. (N. da E.)

> "Pode-se ver logo que há muito tempo não havia uma guerra aqui. Agora me diga, de onde eles tirariam moralidade? Paz, ora, isso é uma coisa relaxada. Só a guerra traz a ordem. (...) Só onde há guerra se encontram listas e registros regulares; sapatos bem arrumados; o milho empilhado em sacos; homens e gado contados como deveriam ser e levados; porque todo mundo sabe: sem organização, nada de guerra!"[3]

Isso produz um choque imediato. A platéia pensa: é verdade. Depois perguntam: mas por que deveria ser assim?

Os comentários do sargento e do oficial recrutador são seguidos pela aparição de Mãe Coragem, que canta sua canção irônica e estridente, conjurando (em bom estilo coral) todos os bons cristãos, mas sobretudo oficiais cristãos, a cuidarem para que seus soldados estejam bem providos de salsichas e sapatos, para poderem ir corajosamente para a sua "vala do inferno"! "Canhões sobre estômagos vazios — ora, isso não é nada saudável... Então, ergam-se, cristãos: a primavera chegou. Os mortos descansam. Vamos indo!"

O que é bom para Mãe Coragem é bom para o Exército!

Não menos irônicas são as conversas do capelão com o cozinheiro, que foram até a carroça de Mãe Coragem à procura de calor físico e alcoólico junto dela. O capelão proclama a continuidade das guerras. Essa seguirá para sempre. Mas na verdade não é tão ruim assim: existe paz, mesmo na guerra. Podemos relaxar tanto numa como na outra; a gente perde uma guerra, grita, mas depois fica saltitando por aí como antes; pode-se ter prazer com uma moça atrás do celeiro e trazer ao mundo novas gerações para alimentar outras guerras. Então, por que cessariam as guerras?[4]

Na verdade, é uma bênção estar numa guerra realizada pelo bem da religião, pois esse é um tipo especial de guerra, agradável ao Senhor. E o cozinheiro diz:

> "Isso mesmo. Agora, num certo sentido, temos guerra: você extorque dinheiro da população, mata, assalta e ainda estupra um pouquinho; mas, por outro lado, é diferente de todas as outras guerras, por ser uma guerra religiosa — isso é claro. Mesmo assim, dá uma sede na gente".[5]

Mas até o capelão tem pensamentos ocultos quando olha para a desfigurada Kattrin:

> "Eu não os censuro por nada. Em casa nunca faziam coisas vergonhosas como essa. Aqueles que começaram a guerra são responsáveis por tudo isso. Provocam o pior que há nas pessoas".[6]

O que é um eco aos sentimentos de Grimmelshausen.

Resta a Mãe Coragem o papel de expor a natureza da guerra e do heroísmo, embora ela pouco perceba que, para ter lucro com a guerra, é preciso, nas palavras de Brecht, "podar com tesoura grande". Ela é de fato uma realista "cega". Vê e não vê. Não acredita em nada, nem mesmo na regularidade das estações — exceto, infelizmente, na guerra. Seus eventuais momentos de lucidez são surpreendentes.

> "Ouvindo os figurões falar, eles fazem a guerra por temor a Deus e por tudo o que é bom e bonito. Mas se a gente olha um pouco mais de perto, eles não são tão bobos assim. Fazem a guerra pelo lucro. Ou gente simples como eu não iria com eles."[7]

Apenas uma vez ela dá vazão total à sua fúria e amaldiçoa a guerra. Kattrin, que quando criança foi violentada por um soldado, o que a levou a perder a fala, um dia aparece surrada e muito desfigurada. Mas Mãe Coragem realisticamente aceita essa calamidade como uma bênção. Isso vai evitar que no futuro sua filha se exponha à violência. Mas na cena seguinte ela diz:

> "Não vou deixar nenhum de vocês estragar minha guerra. Dizem que ela extermina os fracos. Mas eles são liquidados também em tempo de paz. A guerra alimenta melhor as pessoas".[8]

Sem dúvida ela é autoridade no tema do heroísmo. O general Tilly tombou na batalha e tem um funeral de herói. Mãe Coragem é levada a comentar: "Esse deve ser um péssimo comandante". O cozinheiro pergunta por quê.

> "Porque ele precisa de soldados corajosos, é por isso. Se soubesse planejar uma boa campanha, para que precisaria de soldados corajosos? Soldados comuns também serviriam. Na verdade, sempre que há grandes virtudes por aí, é porque há qualquer coisa podre... Um bom país não precisa de virtudes. Todas as pessoas podem ser comuns, razoavelmente espertas e, por mim, até covardes."[9]

O capelão fica fora de si de admiração por Mãe Coragem: "O jeito como a senhora leva seu negócio e sempre consegue se safar", diz ele. "Entendo por que a chamam de Mãe Coragem." Mas ela responde:

> "Gente pobre precisa de coragem, ou estão perdidos. É por isso. Só levantar-se de manhã é uma grande coisa, na situação deles. Ou arar um campo no meio da guerra! Até trazer crianças ao mundo mostra que têm coragem, pois que futuro eles têm para encarar? Precisam cortar-se em pedaços, abater-se uns aos outros — e encarar-se uns aos outros — e isso também exige coragem. E depois, eles têm de lidar com um imperador ou um papa, e isso exige uma dose extraordinária de coragem, pois pagam por isso com suas vidas".

Mas logo depois ela volta ao seu antigo bom humor, quando se dirige ao capelão: "O senhor pode cortar um pouco de lenha para mim?" O capelão objeta: "Sou um pastor de almas, não um cortador de lenha". E ela: "Mas eu não tenho alma, e preciso de lenha".[10]

Assim se passam dezesseis anos. Cidades e aldeias foram arrasadas, o país está desolado. Mãe Coragem, o cozinheiro e Kattrin, sujos e esfarrapados, são forçados a pedir alimento. O cozinheiro comenta: *"Die Welt stirbt aus"* ("O mundo está morrendo"). E de fato é o que parece. De que servem talento, coragem, sabedoria, santidade, felicidade? Essa é a canção que o cozinheiro agora canta diante da casa paroquial, pedindo comida. Insiste com Mãe Coragem para que parta com ele para Utrecht, onde ele herdou uma taverna. Mas ela precisará abandonar Kattrin, porque a taverna alimentará duas pessoas, não três. Um momento de generosidade ilumina a cena melancólica: Mãe Coragem recusa e despacha o cozinheiro. Mais uma vez ela se vai com sua carroça, Kattrin agora como animal de tração. Logo vai perdê-la também. Diante da cidade de Halle, sitiada por tropas católicas, Kattrin cederá ao seu amor por crianças, que será sua desgraça. No seu desejo de prevenir a cidade sitiada de um ataque noturno do inimigo, Kattrin sobe numa colina e toca o tambor. É fuzilada na hora.

Sem saber que o filho Eilif também está morto, e ainda esperando encontrá-lo de novo, Coragem parte, agora sozinha, puxando ela mesma sua carroça — uma velha e gasta mulher, que não aprendeu nada, mais uma vez recomeçando tudo.

Se as virtudes são perigosas na sociedade hoje em dia, a venalidade deve ser uma bênção. Esse é um dos temas favoritos de Brecht. Assim, Mãe Coragem, prestes a subornar o inimigo para que poupe a vida de seu filho, reflete:

> "Graças a Deus eles podem ser subornados. Afinal, são homens, não lobos. Querem dinheiro, é isso. Suborno é para o homem o que a misericórdia é para o Senhor. É a nossa única esperança. Enquanto ele existir, os veredictos dos juízes serão brandos, de modo que até os inocentes podem se salvar".[11]

Paradoxos assim amargos impregnam toda a peça. E constituem seu humor subversivo. São destinados a dar "prazer" à platéia, ao mesmo tempo que fornecem pancadas sutis e intelectuais. Brecht evita o elemento superdidático da fala direta. A educação — se é que se pode usar o termo — filtra-se através do diálogo vivo. As canções, embora como sempre de caráter independente, também se ligam diretamente à ação: o coral-de-venda de Mãe Coragem; a canção de Eilif na tenda do comandante sueco — *A Mulher e o Soldado* — ou a canção do cozinheiro, *Inadequação da Virtude* (essas duas, extraídas, de textos mais antigos); ou a *Canção da Capitulação,* cantada por Coragem para dissuadir o jovem soldado emocionalmente esgotado de descontar no comandante sua ira justificada mas sem remédio.

O diálogo e as discussões são repletos de ímpeto e verve; a linguagem é direta, familiar e ajustada aos personagens. Tudo flui de modo tão simples mas tão ilusório, e é tão pleno de significado, que a platéia dificilmente pode ser criticada por nem sempre conseguir captar todo o sentido do que está sendo dito, no momento mesmo em que é pronunciado. Os paradoxos e ambigüidades deliberadas só podem ser saboreados após serem ouvidos repetidas vezes.

Brecht tinha medo de ser mal compreendido. *Mãe Coragem* foi produzida em Zurique em abril de 1941, com a extraordinária atriz Therese Giehse no papel principal. Chegando num momento particularmente sombrio da história, a peça causou uma impressão inesquecível. Mas, para horror de Brecht, as críticas sublinharam o impacto emocional da obra, louvando-a como "tragédia de Níobe" e falando calorosamente sobre a "arrebatadora força vital daquele animal-mãe".[12] Isso ocorreu, segundo Brecht, "apesar da atitude antifascista e pacifista do teatro de Zurique, cuja equipe era em grande parte formada por emigrados alemães".[12] "Devidamente prevenido", Brecht alterou algumas breves partes de três cenas para apresentações berlinenses do pós-guerra, reduzindo alguns dos trechos mais discutivelmente emocionais, mas na verdade alterando muito pouco do efeito principal.

Uma objeção mais crucial foi levantada depois da guerra na imprensa da Alemanha Oriental, quando da apresentação de *Mãe Coragem*. O notável dramaturgo alemão oriental Friedrich Wolf levou Brecht a um diálogo amigável sobre esse assunto em 1952. Como outros críticos, mas também de acordo com seu ponto de vista particular, Wolf chamou atenção para o fato de que, para os espectadores dessa peça, na qual, ele admitia, o estilo "épico" se realiza de forma mais consistente, o auge do desempenho acontecia em cenas de maior carga emocional: a morte do filho mais velho, Eilif; a cena entre mãe e filha depois do espancamento de Kattrin, quando Coragem exclama: "Maldita seja a guerra!"; e a cena em que Kattrin faz sinal para os habitantes de Halle com seu tambor. Além disso, Wolf indagou:

> "Mãe Coragem (sendo possível a história), depois de ver que a guerra não valia a pena, depois de ter perdido não só seus bens mas também seus filhos, não deveria no final tornar-se uma pessoa totalmente diferente do que fora no começo?"

Já que ambos, Wolf e Brecht, se preocupavam com o mesmo objetivo — isto é, "mudar as pessoas" —, embora a partir de diferentes pontos de vista dramáticos, não seria importante mostrar Coragem mudada? "Como", indaga Wolf, "nosso teatro alemão pode revelar a nossa gente aquilo que é preciso? (...) Como podemos estimulá-los contra outra guerra, distanciando-os de seu fatalismo?" *Mãe Coragem* não teria sido ainda mais eficaz se suas pragas contra a guerra tivessem apresentado resultados concretos no seu comportamento e ações?[13]

Brecht respondeu:

> "A peça foi escrita em 1938, quando o dramaturgo previa uma grande guerra. Ele não estava convencido de que as pessoas, abstratamente, pudessem aprender com as desgraças, que, aos olhos dele, as tinham dominado. Caro Friedrich Wolf, você vai concordar em que o dramaturgo foi realista nesse ponto. Se, porém, Mãe Coragem não aprende nada mais, é minha opinião que o público, vendo-a, aprenderá alguma coisa".[14]

Pois, como ele diz em outro contexto, a má fortuna é má professora. Seus alunos aprendem a ter fome e sede, mas nem sempre fome de conhecimento nem sede de verdade. (...) Os sofrimentos não produzem necessariamente habilidade para praticar a medicina.[15] Mesmo depois de 1945, Brecht ainda se perguntaria: quantos espectadores da peça de fato entendiam suas advertências?[16] Conseguira ele mostrar a relação entre guerra e sistema social?

> "A Guerra dos Trinta Anos é uma das primeiras guerras gigantescas realizadas pelo capitalismo em toda a Europa. Mas sob e dentro do capitalismo, é extremamente difícil para o indivíduo ver que a ela não é necessária; pois a guerra é necessária dentro do capitalismo, isto é, para o capitalismo. Esse sistema econômico baseia-se numa guerra de todos contra todos, dos grandes contra os grandes, dos pequenos contra os pequenos, dos grandes contra os pequenos. Já se deveria ter reconhecido que o capitalismo em si é uma desgraça, a fim de se reconhecer que a guerra e as desgraças que ela produz são ruins — isto é, desnecessárias."[17]

V

Este Lado do Bem e do Mal: *A Boa Alma de Se-Tsuan* e *Puntila*

Não sei: não se pede demais dos seres humanos?
BRECHT, *Judite de Shimoda*

Talvez já tenha sido comentado que na poesia, teatro e obras teóricas do período de exílio entra na visão de mundo de Brecht uma nota nova. Do lado puramente formal, há uma maior simplificação, se não austeridade no tom, sem perda de humor; do lado emocional, um aprofundamento de seu senso de seres humanos como seres humanos. Os dois lados são interdependentes e fundem-se na sua visão de mundo marxista. O trágico presente histórico, se não liquidou com ele, tornou-o mais flexível, menos doutrinário. Uma perspectiva mais humana e menos categórica das relações humanas torna-se evidente. Sem abandonar o princípio dialético, que para ele representa a verdade central, e o princípio que norteia o julgamento da história, Brecht começa a encarar diferentemente os indivíduos, seus sentimentos e reações. Nota-se que as mulheres passam a desempenhar um papel mais importante nas suas criações teatrais. Essa linha, que iniciou com *Santa Joana dos Matadouros* e continuou com *A Mãe* nos dias pré-Hitler, agora se fortalece com *Mãe Coragem* e *A Boa Alma de Se-Tsuan*, produtos de seu exílio europeu, e será ampliada com *O Círculo de Giz Caucasiano*, *As Visões de Simone Machard* e outras variantes do tema de Santa Joana, nos anos seguintes.

Outro material inédito dá testemunho da mesma preocupação. Assim, os esboços de uma peça que se destinava a desmistificar o mito — nesse caso, o mito da heróica Judite da Bíblia

— centralizam-se na gueixa japonesa Okichi, que, como uma outra Judite, é enviada para anular, com seus recursos pessoais, as más intenções do embaixador americano no Japão, Townsend Harris, que ameaça a paz e o bem-estar do país oriental. O amante da moça, um carpinteiro, é subornado para consentir no seu "sacrifício heróico". Assim o próprio amor tornou-se uma mercadoria que deve ser barganhada como qualquer outro bem, a fim de criar um mito heróico espúrio.[1]

Talvez seja igualmente interessante observar que, pela primeira vez, a relação amorosa é tratada em termos não puramente físicos. Mesmo em *Mãe Coragem* um certo elemento de ternura se introduz na ligação entre o cozinheiro e Coragem; nem está de todo ausente em *Galileu*. Mas é com *A Boa Alma de Se-Tsuan* que uma relação amorosa, pelo menos por parte da mulher, é afirmada de maneira apaixonada e livre. Está fora de questão que ela seja degradada por um pretendente corrupto.

A característica agressiva, exageradamente didática, desaparece; os temas são colocados de maneira mais sutil, mas não menos clara. Nos poemas há maior concisão, sem sacrifício da estética. Pode ser que Brecht tenha sido em grande parte ajudado pelo seu interesse na poesia oriental, especialmente chinesa, nas tradições de Arthur Waley. Suas próprias adaptações dela testemunham a maneira vitoriosa que ele tinha de conformar a obra de outros poetas a seus próprios interesses e objetivos.

Brecht tinha um jeito de aguçar seus modelos, apontando, por assim dizer, com precisão seu significado social. Um exemplo pode bastar:

Arthur Waley traduziu o poema *O Tapete Grande*, do poeta chinês do século XVIII Po-Chü-yi, da seguinte maneira:

Que tantos pobres sofram de frio, o que podemos fazer para evitar?
Trazer calor a um só corpo não adianta muito.
Eu queria ter um grande tapete de mil pés de comprimento
Com que pudesse de uma só vez cobrir cada polegada da cidade.

E Brecht:

Der Gouverneur, von mir befragt, was nötig wäre
Den Frierenden in unsrer Stadt zu helfen

> *Antwortete: Eine Decke, zehntausend Fuss lang*
> *Die die ganzen Vorstädte einfach zudeckt.*
>
> *O Governador, quando lhe perguntei o que seria preciso*
> *Para ajudar os que têm frio em nossa cidade,*
> *Respondeu: um cobertor, com dez mil pés de comprimento,*
> *Para recobrir simplesmente todos os subúrbios.*[2]

Esse é o tema da peça-parábola *A Boa Alma de Se-Tsuan.*

Brecht vem dizendo que a bondade é natural no homem. A crueldade exige um esforço intenso. Mas o preço da bondade num mundo como o nosso muitas vezes é alto! Nessa peça, três deuses visitam a Terra, à procura de uma "pessoa boa", coisa muito rara. Um pobre carregador de água, a quem abordam, tenta encontrar acomodações para eles, mas onde quer que vá é rejeitado pelos habitantes ricos da cidade. Apenas uma pessoa, a prostituta Shen-Te, dispõe-se a abrigá-los. Como recompensa, eles lhe dão dinheiro suficiente para abrir uma tabacaria. Imediatamente ela é importunada por pedintes de toda sorte — os que merecem e os meros parasitas — de modo que, desesperada e numa atitude de autodefesa, é forçada a assumir outro rosto. Personifica uma "prima", Shui-Ta, por meio de uma máscara. Torna-se uma réplica dura, cruel e eficiente da boa Shen-Te. No amor, também, Shen-Te se vê explorada. Tendo salvo do suicídio um aviador desempregado, Yang-Sun, e tendo se apaixonado por ele, vê que também esse homem a usa para conseguir seus próprios objetivos (um cargo de piloto através de suborno) e para isso está disposto a arruiná-la financeiramente. Grávida do amante, ela jura transformar-se num tigre para defender seu filhote. Seu alterego, Shui-Ta, é encarregada de recuperar seus bens com uma fábrica de tabaco que explora cruelmente seus operários, e usa o ambicioso e inescrupuloso Yang-Sun como capataz dos escravos. O desaparecimento de Shen-Te desperta as suspeitas do simples e honesto carregador de água (com quem os deuses se comunicam constantemente), de modo que finalmente Shui-Ta é levada a julgamento por ter liquidado com ela. Em vez de juízes, são os próprios deuses que presidem o julgamento. Shen-Te se revela. A boa mulher ainda está lá, para satisfação dos tolos deuses, que a deixam, e ao mundo, para que se ajeitem da melhor maneira possível, enquanto eles partem para seu pacífico céu.

Que mundo é esse em que a bondade tem de pagar um preço exorbitante para ser boa e fazer o bem, e onde a sobrevivência pressupõe crueldade, dureza e exploração?!

Wang, o pobre carregador de água, gostaria de ser bom, mas até ele é forçado a enganar os outros. Seu cantil de água tem um fundo falso!

Shen-Te dirige-se aos deuses:

> "Oh, ilustríssimos, não tenho certeza de ser boa. Eu gostaria de ser boa, mas como pagarei meu aluguel? (...) Mesmo quando infrinjo só alguns dos mandamentos, não consigo equilibrar meu orçamento".[3]

Como é que ela pode ser boa se tudo é tão caro? E os deuses respondem:

> "Não sabemos nada sobre isso. Sabe, não nos metemos com economia".[4]

E partem. Restará aos Wang e às Shen-Te defender a causa da humanidade e agir. Eles defendem a decência e a bondade na vida. "Há um ditado", diz Shen-Te, "que diz: falar sem esperança é falar sem bondade".[5] E é isso que lhe sobrou: a esperança. Se ao menos o homem tivesse chance de ser bom! "Quando alguém canta uma canção, constrói uma máquina ou planta arroz, isso realmente é bondade."[6]

"Pede-se demais da natureza humana", escreveu Brecht em outro lugar.[7] Shen-Te, o "anjo das favelas", como a chamam, não pode fazer grande coisa sozinha. E Wang, num apelo semelhante aos deuses, suplica: "Não exijam demais no começo!"[8] Mas a própria Shen-Te finalmente fica indignada com a injustiça e a inércia com que os oprimidos encaram isso. Quando Wang é maltratado por um barbeiro rico e cruel, ela exclama, horrorizada, para a indiferença geral:

> *Que cidade é esta! e que espécie de homens!*
> *Seu irmão foi insultado diante de vocês, e fecham seus olhos...*
> *Quando se comete uma injustiça numa cidade, tem de haver um motim,*
> *E onde não houver motim, é melhor a cidade perecer*
> *Em chamas, antes que a noite caia.*[9]

E mais:

> *Por que os deuses lá em cima não dizem alto*
> *Que devem aos bons um mundo bom?*
> *E por que não defendem os bons com tanque e canhão*
> *E gritam: Fogo! e não põem um fim na tolerância humana?*[10]

Há uma cena de ternura quase sem precedentes na obra de Brecht, quando Shen-Te contempla seu próprio corpo grávido e diz, docemente: "Oh, alegria! Um homenzinho começa a viver dentro de mim. Ainda não se enxerga nada. Mas ele já está aqui. O mundo o aguarda em segredo. Nas cidades já se comenta: alguém está chegando, e temos de adivinhar". Ela mostra seu filhinho à platéia. "Um aviador!"

> *Saúdem o novo conquistador*
> *De montanhas desconhecidas, regiões inacessíveis,*
> *Alguém*
> *Carregando cartas de homem a homem*
> *Sobre vastidões sem trilhas nem passantes!*[11]

Ela vai dar um passeio com seu filho não nascido, encontra estrangeiros, saúda-os, pedindo ao filho que faça o mesmo; rouba algumas cerejas do pomar do homem rico; evita a polícia...

Mas seu amor também se estende a crianças que não são dela. Ou, como ela diz de maneira incomparável, ao oferecer abrigo a uma criança sem lar:

> *"Uma coisa do Amanhã pede um toque de Hoje!"*[12]

Ela não consegue resistir à "tentação de dar". Como é agradável ser bom! "Uma boa palavra escapa como um suspiro de contentamento."[13]

Como pode um ser humano, vivendo num mundo como o nosso, cumprir todas a prescrições para uma vida boa? Há algo errado e falso nesse seu mundo, diz Shen-Te aos deuses que partem. Ela afirma que vai precisar de sua prima, vez ou outra. E os deuses replicam: uma vez por mês será o bastante. E desaparecem.

Se não podemos confiar nos deuses, em quem confiaremos? Assim, mais uma vez Brecht entrega o problema à platéia. Não há prescrições para o futuro nessa peça de Brecht. No fim, um ator adianta-se para recitar seu epílogo: "Qual a solucão? Que final podemos dar a essa peça? Nós", diz ele, "não conseguimos encontrar nenhuma. Será outro tipo de ser humano? Outro tipo de mundo? Quem sabe outros deuses? Ou nenhum? Há só uma boa saída para essa dúvida: cabe a você, espectador, imaginar um bom final — como ajudar o homem bom?"

> *Honrado público: encontre você mesmo a conclusão:*
> *Deve haver alguém bom por aí: deve haver, deve, deve!*[14]

Não há falso sentimentalismo nem utopia insípida em Brecht. Ele jamais cerrou os olhos às inadequações das classes sociais inferiores. Ele as viu como eram em *Santa Joana dos Matadouros;* e agora as vê em *A Boa Alma.* Vê-as na sua insignificância; vê-as na sua coragem e grandeza. Elas são o que são porque o mundo as fez assim. Na sua pequenez, na sua mediocridade, não são porta-vozes de Brecht ou do mundo. O porta-voz de Brecht será encontrado no operário preso de *Santa Joana,* e em Wang, o carregador de água. E, deve-se acrescentar, nos espectadores das peças, uma vez que tenham começado a responder às perguntas que são despertadas em seu interior.

Nem se precisa olhar os três deuses bem-intencionados para saber a resposta. São personificações da mentalidade burguesa — confusos, intrusos, briguentos — tentando resolver os problemas cruciais com quantidades moderadas de dinheiro. Esse é o jeito com que os deuses salvam sua consciência. Deixam para o homem a tarefa de lidar com o mal inerente à sociedade capitalista.[15] Ser bom significa ser nós mesmos e vice-versa. O mal é alienação, o "não ser a gente mesmo", o "não ser humano". *A fortiori,* o nazismo é a extensão e a manifestação mais podre dessa alienação. Como diz o crítico francês Bernard Dort:

> "A crítica dramática de Brecht culmina nesse patético e angustiado apelo ao público. O mundo está engajado numa Segunda Guerra Mundial. O nazismo está contaminando toda a Europa, ou quase toda. Urge econtrar

> uma solução para esse drama — uma solução diferente encontrada por Shen-Te. Não é o homem que tem de ser mudado, sozinho. É o mundo. É preciso criar, recriar um mundo em que seja possível para o homem ser ele mesmo, plenamente, junto com outros homens e não contra eles''.[16]

Uma vez Brecht disse: ''A vida é de certa forma não dramática. Ela não conhece Sim ou Não, Branco ou Preto, Tudo ou Nada''.[17] As duas coisas podem estar contidas numa só pessoa. Em *A Boa Alma* ele mostrara esse dualismo como Shen-Te e Shui-Ta. Agora, de forma hilariante e cômica, ele o exibiria na comédia popular *O Sr. Puntila e seu Criado Matti*. Essa obra baseia-se numa história escrita com sua anfitriã finlandesa, a escritora Hella Wuolijiki, e mais uma vez demonstra a capacidade de Brecht de rir mesmo nas mais desanimadoras circunstâncias.

Puntila, rico proprietário de terras, gosta de beber. Quando está sob influência do álcool é generoso, nobre, altruísta e humano. Nesse estado de intoxicação humanitária ele é um bom amigo de seu motorista Matti, um proletário dotado de bom senso e de tendências radicais. Bêbado, o sr. Puntila fica noivo de quatro moças diferentes de classes mais baixas. Sóbrio, ele as rejeita e expulsa. Bêbado, ele é franco com o pedante e estúpido pretendente de sua filha, um adido diplomático; insulta-o e oferece Eva a Matti, como esposa. Sóbrio, ele é rude, dominador, explorador e calculista. Bêbado, Puntila é lúcido. Sóbrio, torna-se alienado! É irmão de sangue de um personagem de *Luzes da Cidade*, de Charlie Chaplin.

Pelo menos duas cenas hilariantes atingem o absurdo. Na festa de noivado do adido e Eva, os insultos de Puntila levam o futuro noivo a deixar a casa. Puntila prepara uma celebração alegre, sentando-se entre seus criados e os convidados que ainda continuam lá, e propõe Matti como substituto do adido, um futuro genro bem mais agradável. Matti é bastante lúcido para sugerir que, antes de se casar com Eva, ela se submeta a uma série de rigorosos testes que a qualifiquem como esposa de um proletário e nora de uma mulher proletária pobre.

Ela conhece o tipo de comida que um proletário é obrigado a comer? Então representam uma pequena peça. Eva traz arenque. Matti começa a apostrofar ao peixe dos pobres:

> MATTI — *Sim, aí está ele. Eu o reconheço.* (Pega o prato.) *Vi seu irmão ontem, e outro membro de sua família anteontem, e assim por diante — todos membros de sua família, desde o primeiro dia em que vi um peixe. Quantas vezes você vai comer arenque durante a semana?*
> EVA — *Três vezes, Matti, se for preciso...*
> MATTI — *Você ainda tem muito que aprender. Minha mãe, cozinheira numa granja, nos dava arenque cinco dias por semana, e Laina, a daqui, nos dá oito vezes.* (Ele pega o arenque pela cauda.) *Bem-vindo, arenque, banquete dos pobres! Vós aplacais a fome em todas as horas, salgada dor do nosso estômago! Saístes do oceano, e em pó vos tornareis. Por vossa virtude os pinheirais são derrubados e arados os campos; por vossa virtude essas máquinas chamadas criados são movidas... Oh, arenque, cachorro, se não existísseis poderíamos pedir um bom pedaço de presunto — e aí, o que seria da Finlândia?*[18]

Naturalmente, Eva não consegue passar nesse teste!

Puntila, que raramente comeu arenque, gosta do prato. Mas acrescenta, isso é uma iniqüidade que tem de ser eliminada. Se pudesse, colocaria todos os seus lucros numa caixa comum e deixaria cada um de seus empregados tirar o que precisasse, pois sem eles ele próprio não existiria. (...) Puntila insiste em que é ''quase um comunista''; e que, se fosse um criado, faria da vida de Puntila um belo inferno.[19]

Noutra cena igualmente deliciosa, Puntila decidiu destruir todo o seu estoque de bebidas alcoólicas. Manda que as tragam para a biblioteca e, na presença de Matti começa a censurá-las. Depois, esquecendo-se de seu propósito, começa a beber até acontecer o inevitável: Puntila se transforma. Oferece a Matti aumento de salário e convida-o a escalar a montanha Hatelma — isto é, através da mesa de bilhar. Começam a demolir o móvel para construir a subida da montanha, de cujas alturas avistam as belezas da Finlândia, com extasiados panegíricos dos lábios poeticamente intoxicados de Puntila: Onde, indaga ele ao companheiro Matti, encontrará um céu como o da Tavastlândia? E os cisnes selvagens? E os cheiros da Tavastlândia! ''Oh, abençoada Tavastlândia'', exclama ele para os espantados criados que acabam de entrar na biblioteca, ''com seus céus, seus mares e suas florestas! diga-me, Matti, seu coração não se derrete quando os contempla?'' E Matti concorda.

Incapaz de se ajustar a esta vida dupla, Matti deixa de trabalhar para Puntila:

> ''O senhor não é o pior'' [ele conclui] ''dos que conheci; o senhor é quase um ser humano, quando toma seus goles. Essa união amigável não poderia durar: o arrebatamento do bêbado passa. (...) Criados só encontrarão um bom senhor quando tiverem se tornado eles mesmos os seus senhores''.[20]

Estudiosos do ''teatro do absurdo'' tendem a apontar obras anteriores de Brecht, como *Homem é Homem,* como possíveis fontes para esse tipo de teatro. Mas a presente peça é muito mais relevante! Poucos dramas do ''absurdo'' desmascararam de forma tão absurda — e alegre — um sistema social em que é preciso estar bêbado para ser humano e no qual sobriedade é igual a crueldade e egoísmo!

Os críticos comentaram uma inegável verdade: o ''vilão'' Puntila é um personagem muito mais interessante do que o ''herói'' Matti. Mas ignoraram o fato de que ele e outros personagens, sobretudo as camponesas da peça, têm dignidade e franqueza, que realçam de maneira óbvia o dualismo de Puntila. E não perceberam suficientemente o fato de que, mais uma vez, Brecht tratava do problema do bem e do mal em nosso mundo burguês — tão confuso e chocante! Pois é o próprio Puntila que se torna juiz, não só de si mesmo mas de todo o sistema do qual é parte. Só no estado de embriaguez ele pode ser irmão de Matti e ver as coisas com clareza. Sóbrio, é a encarnação da exploração mais crua. Nessas horas, ele não é sentimental. Bêbado, pode cortejar mulheres de classe inferior. Sóbrio, trata-as como lixo. No que diz respeito ao personagem Matti, Brecht já descobriu o que afirmaria algum tempo depois: que um personagem contraditório é muito mais interessante e ''dramático'' do que alguém sem contradições. O destino dos anjos, tanto quanto o dos ''heróis positivos'', será menos atraente do que o dos demônios.

VI

O Ventre Fértil: *Arturo Ui*

Que nenhum de nós exulte muito cedo,
O ventre ainda é fecundo, aquele do qual
este aqui rastejou.
BRECHT, *Arturo Ui*

A história contemporânea estava sempre presente na mente de Brecht. Em 29 de abril de 1941, poucas semanas antes de ter de deixar a Finlândia, Brecht completou *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui (A Irresistível Ascensão de Arturo Ui),* peça que jamais veria produzida em vida. Foi escrita na esperança de ser apresentada ainda naquele ano.

A idéia de compor uma peça de ''gângster'', em que Hitler fosse ''herói'', ocorreu a Brecht enquanto se encontrava em Nova York, no inverno de 1935-36, por ocasião da apresentação de *A Mãe.* Em 10 de março de 1941, ele anota em seu diário: ''Estou esboçando um plano para onze ou doze cenas. Naturalmente, tem de ser escrita de maneira grandiosa''.[1] O ''conhecimento da inter-relação do mundo dos gângsteres e sua administração'' de Margarete Steffin lhe foi muito proveitoso.

Brecht sabia que o tempo trabalhava contra ele bem como contra suas obras.

> ''Mais uma vez o mundo está com a respiração suspensa. O Exército alemão dirige-se a Salonica exatamente na mesma velocidade dos automóveis... É como se apenas esse Exército fosse capaz de movimentar-se — só ele cria e domina os dados da guerra, que agora substituíram o campo de batalha. Os exércitos obsoletos competem aqui como a roda de fiar contra o tecelão. A coragem perde para a habilidade do motorista, a energia para a pontualidade, a paciência para a diligência. A estratégia transformou-se em cirurgia: um território inimigo é ''aberto'' depois de ter sido

> anestesiado, depois é "revirado", desinfetado, costurado etc. — tudo com a mais perfeita calma."[2]

Talvez, com sorte, a peça pudesse ser apresentada em inglês. Nessa atmosfera ele manipula, corrige, altera o verso branco que deve sublinhar o estranhamento, ou, como ele diz, "duplo estranhamento", isto é, o efeito criado por meio do tema do gângster e um elevado estilo poético. Ele já pensa numa seqüência, que jamais será produzida, chamada *Ui, Parte Dois: Espanha, Munique, Polônia, França.*

A peça completada, *A Irresistível Ascensão de Arturo Ui,* prossegue a linha iniciada com *Santa Joana dos Matadouros, Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas* e inumeráveis esboços, como *Was kostet das Eisen? (Quanto Custa o Ferro?)* e *Golias.* Paródia, versos sublimes, reminiscências de *Fausto,* de Goethe, e de *Ricardo III,* de Shakespeare, são usados agora para expor a vacuidade e mediocridade moral e espiritual de um "herói gângster", Hitler, a fim de desnudá-lo daquela aura de heroísmo e grandeza que se liga, na imaginação popular, aos assassinos e criminosos que cometem atos de proporções épicas.

Arturo Ui, um insignificante líder de gângsteres do Bronx, consegue, mediante o terror, tornar-se "protetor" do truste da couve-flor em Chicago. Consegue derrotar e afastar o chefão político Dogborough (Von Hindenburg); e, com seus tenentes Giri (Goering) e Givola (Goebbels), exterminar seu outro capanga, Roma (Roehm). Elimina o cabeça do truste de legumes vizinho, Dullfeet (Dollfuss), de Cícero (Áustria), e conquista a viúva deste. No final, obtém o arrebatador voto de aprovação de Chicago e Cícero. O Julgamento do Incêndio do Parlamento é parodiado numa linha similar.

Em debates subseqüentes a respeito dessa peça, após 1945, Brecht mostrou que era sensível à crítica que fosse dirigida contra ele em razão de seu humor. "Os grandes criminosos políticos", afirmou, "têm de ser expostos — e particularmente expostos ao riso. Pois não são grandes criminosos políticos, mas perpetradores de grandes crimes políticos, o que é algo bem diferente."[3] A peça, conforme ele a via, deve evitar o espírito de travestismo, e mesmo no grotesco de suas muitas cenas o elemento de horror jamais pode ser esquecido. O importante é conseguir uma dissolução total do "respeito pelos assassinos".

É duvidoso, contudo, que, mesmo em 1941, *Arturo Ui* teria sido convincente. De 1945 em diante, quando apareceu à luz a plena barbárie nazista e sua selvageria, a peça se revelaria falha no seu antecipado impacto aterrorizante. Para uma platéia dominada por lembranças de um horror sem precedentes em toda a história civilizada e não civilizada, perpetrado por uma nação outrora alegadamente dedicada ao humanismo, *Arturo Ui* podia aparecer apenas como uma marionete de paródia distorcida, e a analogia com o gangsterismo americano como trivial. Em nenhuma circunstância se podia igualar este último ao hitlerismo, tendo em vista sobretudo que o gangsterismo é um fenômeno aceito na vida moderna, parte da estrutura da sociedade contemporânea, provavelmente não causando mais do que um gesto de protesto gentil. Nem mesmo apresentações excitantes da peça, como a do Berliner Ensemble, poderiam tornar (pelo menos para este espectador) a analogia convincente.

Porém, há episódios brilhantes. O virtuosismo do mestre na paródia é evidente em cenas como aquela que reúne Ui, Dullfeet, Givola e Betty Dullfeet — que, naturalmente, logo evoca a cena do jardim em *Fausto,* de Goethe, na qual Mefistófeles abranda Martha, enquanto Fausto prepara terreno para a ruína de Gretchen. A cena acontece na floricultura de Givola, e os casais Givola-Dullfeet e Betty-Ui aparecem alternadamente, como fazem seus modelos na tragédia de Goethe. A famosa pergunta de Gretchen a Fausto.

> *Nun sag', wie hast du's mit der Religion?*
>
> *Agora me diga, como é que você se liga com a religião?*

torna-se em Brecht um diálogo entre Betty Dullfeet e Ui:

> BETTY — *Sr. Ui, o que pensa sobre religião?*
> UI — *Sou cristão, isso basta...*
> BETTY — *Mas os dez mandamentos, em que acreditamos...*
> UI — *Eles não devem se misturar em nossas vidas diárias.*
> BETTY — *Perdão, sr. Ui, se continuo a aborrecê-lo: como se sente quanto à questão social?*
> UI — *Eu sou social. Todo mundo pode ver isso. De vez em quando até atraio os ricos.*

A florista Givola entretém Dullfeet:

> DULLFEET — *Flores também têm experiência de vida.*
> GIVOLA — *E como! Enterros também... enterros!*
> DULLFEET — *Ah, esqueci... flores são o seu ganha-pão.*
> GIVOLA — *Exato. Meu melhor freguês é a Morte.*
> DULLFEET — *Espero que você não dependa unicamente dela.*
> GIVOLA — *Não. Não com pessoas que entendem uma indireta.*[4]

Uma série de efeitos burlescos consegue criar uma amargura aterrorizante. Como o Ricardo III de Shakespeare, Arturo Ui corteja e conquista a mulher do homem a quem assassinou; e, como seu modelo britânico, ele tem uma visão de pesadelo em que vê Roma, outra de suas mais recentes vítimas.

As cenas de comédia são as mais bem-sucedidas — por exemplo, aquela em que Ui toma aulas de teatro com um ator bastante decadente. Aprende a andar, parar e recitar (essa é a história verdadeira), e o ator o instrui em Shakespeare:

> "Shakespeare. Nada senão Shakespeare. César. Herói antigo... O que pensa da oração de Antônio? No funeral de César. Contra Brutus. Líder dos assassinos. Modelo de apelo popular, na verdade muito famoso. Representei Antônio em Zênite, em 1908. Exatamente o que o senhor precisa, sr. Ui.[5]

Mas os outros incidentes sangrentos não se prestam bem a esse tipo de tratamento. Brecht calculara mal. Nem teatro "épico" nem o recurso ao estranhamento poderiam servir a um tema histórico de tal peso. O gangsterismo dificilmente poderia descrever de forma adequada o nazismo e suas atrocidades. Nem o controle do "truste da couve-flor" poderia ser um paralelo apropriado às manipulações econômicas que tornaram o nazismo possível. O ônus de suas inumeráveis vítimas pesa demais sobre a mente do espectador, para permitir aquele "distanciamento" necessário para se saborear adequadamente tal exposição.

Mas o fato de que Brecht era capaz de rir dessa época reflete sua inabalável esperança e confiança no futuro.

VII

Reflexões de um Fugitivo: *Diálogos dos Refugiados*

> *Emigração é a melhor escola de dialética. Refugiados são os mais ousados dialéticos. São refugiados com resultado de mudanças e seu único objeto de estudo é a mudança. São capazes de deduzir os maiores eventos das menores sugestões — isto é, se têm inteligência. Quando seus oponentes estão ganhando, eles calculam quanto lhes custou sua vitória; e têm os mais aguçados olhos para contradições. Longa vida aos dialéticos!*
>
> BRECHT, *Diálogos dos Refugiados*

Há poucos lugares em que a mente brilhante de Brecht e seu espírito audaz resplandecem com mais luminosidade e de forma cativante do que nos diálogos escritos na Finlândia, em 1941, e publicados postumamente — os *Flüchtlingsgespräche (Diálogos dos Refugiados)*. Deixando de lado alguns de seus poemas é aqui que mais nos aproximamos do Brecht mais pessoal. Embora até certo ponto autobiográfico, o principal encanto do livro está em revelar o prazer de Brecht com o pensamento experimental.

Dois estrangeiros, refugiados da Alemanha nazista, encontram-se por acaso no depósito da ferrovia em Helsinque, Finlândia. Um deles, "grande, pesado, com mãos brancas", é Ziffel, um físico. O outro chama-se Kalle. É gordo, baixo e tem mãos de metalúrgico. Iniciam uma conversa. Embora superficialmente seja Ziffel quem representa Brecht (ele fornece breves notas autobiográficas), ambos são porta-vozes do escritor. No interlúdio de suas falas, que passa por uma ampla variedade de temas — pessoais, políticos, sociais e históricos —, revela-se aquela capacidade única que Brecht tinha de transmutar idéias profundas em senso comum cotidiano.

Kalle esteve num campo de concentração e pode trazer algumas de suas experiências para iluminar tanto captores quanto cativos. Ziffel é um intelectual sem trabalho indesejado num país estrangeiro. A espada de Dâmocles pende sobre ambos, como diz Ziffel, "com duas divisões alemãs motorizadas no país e nenhum passaporte à vista".

Mas tempos tão sérios merecem ser tratados com humor. "Uma coisa boa sempre pode ser expressa com vivacidade."[1]

Tomemos, por exemplo, o filófoso Hegel. Ao lado de Sócrates, comenta Ziffel, ele tinha a natureza dos grandes humoristas. Sua *Lógica,* que Ziffel leu durante um de seus severos ataques de reumatismo, é incomparavelmente boa como distração:

> "Trata dos hábitos das idéias, aquelas entidades escorregadias, instáveis, irresponsáveis; como elas maltratam umas às outras e lutam com canivetes; e depois se sentam para jantar juntas, como se nada tivesse acontecido. Elas até aparecem aos pares, cada uma delas casada com sua antítese; e continuam suas atividades como casal (...), isto é, um par que se altercou violentamente e briga por qualquer assunto! Se a Ordem afirma uma coisa, a Desordem, sua inseparável companheira, imediatamente afirma o contrário. Não podem viver uma com a outra nem uma sem a outra".[2]

Essa "graça" num objeto era o que Hegel chamou dialética. É necessário humor para entender Hegel, acrescenta Ziffel.

É essa espécie de "graça" dialética que Brecht coloca em seus temas sérios, por meio desses dois interlocutores. A Alemanha é, naturalmente, o centro de sua discussão. A autobiografia também desempenha um papel considerável nisso, como, por exemplo, com relação à educação alemã, de que já falamos anteriormente. Os falantes consideram o termo "alemão". O que significa isso? "Alemão significa ser meticuloso — tanto na agricultura como na exterminação de judeus... Muitas vezes se afirma que 'o alemão tem uma tendência natural para ser professor de filosofia'. E isto é dito com uma expressividade emocionada, sedenta de sangue."[3]

Ou tomemos o tema da ordem. Na verdade, discute Ziffel, a humanidade hoje não sobreviveria sem boa quantidade de desordem e corruptibilidade. A ordem é perigosa; a humanidade ainda não está à altura dela. Ele recorda ter tido um assistente de laboratório, quando estava na Alemanha, cuja paixão pela ordem era tão grande que estava sempre limpando algo — não importa o quê — e jogando coisas num cesto de lixo. Mesas de laboratório e escrivaninhas tinham aspecto invariavelmente impecável, sendo limpos enquanto a gente estava metido numa conversa telefônica. Não se podia imaginar, olhando aqueles olhos sem um pingo de inteligência, que esse assistente, sr. Zeisig, tivesse uma vida particular. Mas

> "quando Hitler assumiu o poder soube-se que o sr. Zeisig fora todo o tempo um fiel seguidor dele. Na manhã em que Hitler se tornou chanceler, ele me disse, enquanto pendurava cuidadosamente meu casaco no cabide: 'Sr. doutor, agora haverá ordem na Alemanha'. Bem, o sr. Zeisig cumpriu sua palavra".[4]

Agora abordemos a questão do "materialismo". Ziffel expressa surpresa com o fato de que escritores de esquerda tenham-se preocupado em levar filosofia e moral às classes inferiores, a ponto de tenderem a ignorar a urgência maior de "comer, e outros prazeres desse tipo". "Uma simples descrição das variedades de queijos apresentada de maneira clara e vívida, ou uma descrição artística de uma verdadeira omelete, sem dúvida também teria um efeito cultural." "Um bom assado de carne de vaca harmoniza-se bem com o humanismo."[5]

Quanto à guerra, torna-se cada vez mais obvio que populações, isto é, civis, estão se mostrando obstáculos a uma eficiente guerra total. Só uma meticulosa evacuação da população tornará possível a plena utilização de armas modernas. "E a evacuação tem de acontecer em todo o mundo, pois as guerras estão se espalhando feito loucas, e não se sabe quem vai ser atacado em seguida... A questão realmente se reduz no seguinte", diz Ziffel, "ou liquida-se a população, ou a guerra simplesmente se tornará impossível."[6]

E assim, sucessivamente, se apresentam temas favoritos, lançados no ar com a habilidade de um malabarista experiente, que, porém, não se preocupa nem um pouco em esconder suas técnicas: heroísmo, a necessidade do egoísmo, as exigências irracionais feitas aos seres humanos comuns para que se tornem "sobre humanos". "Kalle, amigo, camarada: estou farto de todas as virtudes. Reluto em tornar-me um herói."[7]

Se ao menos os seres humanos praticassem o "egoísmo" de tanques, dos Stukas, dos motores. "Só esses não desejam sofrer fome nem sede e são surdos a todos os argumentos; mudos ao grito de que seu país estará perdido se não se saírem bem; surdos às glórias do passado nacional; não têm fé no Führer nem medo da polícia. (...) Se são negligenciados, não mostram raiva nem compreensão; apenas ferrugem. Essas criaturas acham mais fácil preservar a dignidade."[8]

Nossos camaradas alemães não são assim, acrescenta Kalle. São tão obedientes que podem ser transformados em heróis e numa "raça de senhores". Com slogans de sangue e terra, "foram convencidos de que só um alemão merece derramar seu sangue pelo Führer; que só um alemão pode ter sua terra roubada por outro alemão".

Esses e outros temas graves ocupam nossos dois refugiados. E agora chegam ao final de seus diálogos.

> "Você me deu a entender", diz Kalle a Ziffel, "que procura um lugar em que essas virtudes cansativas, como patriotismo, sede de liberdade, bondade, altruísmo, sejam tão pouco necessárias como ofensa de um país, servilismo, brutalidade e egoísmo. Essa condição é representada pelo socialismo. (...) Peço-lhe agora que se levante e brinde ao socialismo, mas de maneira a não chamar atenção neste lugar. Ao mesmo tempo, preciso lhe dizer que, para conseguir esse objetivo, é preciso toda sorte de coisas: coragem extraordinária, a mais profunda sede de liberdade, o maior altruísmo e o maior egoísmo."[9]

E enquanto falam, "Fulano atacou a Grécia, Roosevelt estava fazendo campanha na América, Churchill e os peixes esperavam a invasão, Sicrano mandava tropas para a Romênia e a União Soviética ainda estava quieta".[10]

VIII

O Poeta na Costa Dourada, 1941-1947

Fugindo do pintor de paredes para os Estados Unidos,
De repente notamos que nosso pequeno navio estava parado.
Uma noite inteira, e todo um dia
Parado no Oceano Chinês na latitude de Luzon.
Alguns disseram que era por causa do furacão
que varria o norte.
Outros temiam ataques de barcos piratas alemães.
Todos
Preferiram o furacão aos alemães.
BRECHT, *O Furacão*

Em 3 de maio de 1931, Brecht recebeu um visto americano do vice-cônsul residente em Helsinque. Esperara que Margarete Steffin também obtivesse um, e aguardou. Nada aconteceu, mas dez dias depois ela recebeu visto de turista. A família Brecht, acompanhada por Margarete Steffin e Ruth Berlau, outra assistente de Brecht, partiu para a União Soviética. Estava mais do que na hora. Brecht teve de deixar uma parte considerável de valiosos manuscritos, reunidos por Helene Weigel, nas mãos de amigos, que os guardaram até o fim da guerra, quando foram guardados como a primeira coleção dos Arquivos Brecht.[1]

Em Moscou, Margarete Steffin teve um colapso e foi hospitalizada. Os Brecht e Ruth Berlau partiram em 30 de maio. Enquanto estavam no Expresso Transiberiano a caminho de Vladivostok, receberam a notícia de que Margarete falecera.

Brecht ficou chocado e amargurado, expressando seus sentimentos em versos dedicados a sua memória, que já citamos. Também criara uma série de poemas descrevendo sua devoção mútua, que viria a incluir na obra *Livro das Transformações,* não publicado. Em Vladivostok, embarcaram no *Anni Johnson,* um navio sueco. Ainda estavam em alto-mar quando chegaram notícias da invasão nazista na União Soviética.

Tudo deve ter parecido um pesadelo interminável. Mais uma vez Brecht estava fugindo. "O mensageiro do infortúnio", como ele mesmo se denominou, agora observava com alguma alegria, no último navio que conseguira sair, a rosada madrugada no cordame do convés e os volteios dos delfins no oceano japonês; as carroças de Manila puxadas a cavalo — "Manila condenada" — e as matronas andando pelas ruas. E depois o alívio ao avistarem "as torres de perfuração de petróleo" de Los Angeles! Por fim, em 21 de julho, atracaram em San Pedro, Califórnia.

Naquele momento o avanço de Hitler em direção a Leningrado, Moscou e o Cáucaso parecia irresistível.

O ator Fritz Korner registra que foi graças a seu empenho e de Dorothy Thompson que os Brecht conseguiram entrar nos Estados Unidos.[2] Ele era um dos muitos amigos que agora estavam em Hollywood, para recebê-lo e ajudá-lo. Os Brecht instalaram-se numa modesta casa em Santa Mônica. Mais uma vez, começava a batalha pela sobrevivência.

Em Hollywood, Los Angeles e adjacências, podiam ser encontrados os mais destacados representantes na "cultura no exílio" da Alemanha: Lion Feuchtwanger (que havia fugido de um campo de concentração francês); Hanns Eisler, Peter Lorre, Oskar Homolka, Paul Dessau, Fritz Lang, Leopold Jessner, Albert Bassermann, Leonhard Frank, Ferdinand Bruckner, Berthold Viertel, além de Heinrich e Thomas Mann. Os amigos reuniram-se em torno de Brecht e retribuíram a generosidade que tivera com eles em melhores dias. Novas amizades e ligações se formaram, com Vladimir Pozner, o escritor francês; W.H. Auden, Christopher Isherwood, Aldous Huxley, Charlie Chaplin e, um pouco mais tarde, Charles Laughton.

Agora ele podia encontrar-se com outros refugiados alemães e austríacos numa espécie de "clube de leitura" para discutir, brigar, argumentar. Quando Brecht estava presente não faltavam ferozes discordâncias.

Ele não era dado a luxos. Continuava vivendo como sempre vivera — o que Kortner descreveu como "uma existência ascética, quase à maneira de Gandhi, eventualmente temperada com pequenos prazeres". Anfitrião mão-aberta, recebia numerosos hóspedes e visitantes, que se sentavam em cadeiras duras e comiam o *apfel strudel* vienense feito por Helene Weigel.

Os charutos que Brecht fumava agora eram de nacionalidade diferente, mas a fumaça continuava grossa como sempre. Os recortes de jornal e retratos eram tão numerosos quanto antes. Sua curiosidade, seu senso de humor aguçado e, é claro, seu jeito briguento (raramente marcado pela descortesia) permaneciam inalterados.

Brecht não foi feliz ali. Não tão feliz por estranho que pareça como fora na Dinamarca ou na Finlândia. Um motivo era o fato de a Alemanha estar muito, muito longe. A perspectiva de um colapso interno naquele país parecia mais improvável do que nunca. Seus exércitos estavam avançando firmemente contra a Rússia. A América que ele caricaturara de forma tão grotesca e espontânea (e quase com afeto), cujos hinos cantara em obras mais antigas, perdera seu dúbio encanto. O brilho fraudulento de Hollywood lhe desagradava. Embora em breve encontrasse emprego, ele só se considerava um produto de mercado, uma mercadoria, como descrevera por anos a fio. Sem dúvida, parte dessa decepção era pessoal. Suas obras não encontraram a aceitação que ele esperara. Não parecia haver ali a menor pressa em apresentar suas peças, as que trouxera dos países escandinavos: *Mãe Coragem, A Boa Alma de Se-Tsuan* ou *Arturo Ui.* O pouco que se produzia eram fragmentos e migalhas: cenas de *Terror e Miséria do Terceiro Reich,* e isso em sua maior parte graças à preciosa ajuda de Eric Bentley, seu novo admirador e tradutor. Na verdade, a *Ópera dos Três Vinténs* fora apresentada em Nova York em 1933 e sua temporada durara apenas doze espetáculos. E a produção de 1935 de *A Mãe* não tivera maior sucesso.

Mas Brecht nunca falou exclusivamente de um ressentimento pessoal. Tinha a impressão de que uma comercialização cerrada invadia a atmosfera desse palco da vida fácil. Os americanos lhe pareciam nômades, sempre em marcha. Ele estava horrorizado com o teatro comercial que era feito lá, em contraste com o dos países escandinavos. Não conseguia adaptar-se à atmosfera de "bom sujeito". E se ele falasse francamente, dissesse o que pensava?

Como hóspede no país evitou a atividade política — algo difícil para ele; mas estava perplexo, com o fato de nunca conseguir realmente dominar a língua inglesa. (Teria mesmo tentado?) Na qualidade de marxista não conformado e incorrigível, como poderia pedir aos seus anfitriões californianos que olhassem em torno, para seu próprio mundo, e notassem o contraste entre riqueza e luxo de um lado e pobreza ali tão perto? Sempre ouvia o brado: Entreguem as mercadorias! Temos a grana. Diga-nos alguma coisa que nos inspire! Adivinhe nossos desejos secretos!

Comande-nos, enquanto nos serve.[3]

Cada manhã, para ganhar meu pão,
Vou ao mercado onde se compram mentiras.
Esperançoso
Uno-me às fileiras dos vendedores.[4]

Em poemas, nas poucas cartas que escrevia e em seus diários ele derramava seu desgosto; muitos desses textos só seriam publicados depois de sua morte, e muitos permaneceriam em manuscritos.

Brecht lamenta ser praticamente desconhecido ali. "Soletre seu nome", pedem-lhe, quando todo mundo deveria saber que "seu nome" "devia estar entre os dos grandes!"[5] Mas também pode ficar feliz em ser desconhecido, pois, como alguém cujo visto de permanência caducou, ele dificilmente conseguiria emprego.

Diante da situação que prevalece nesta cidade,
É assim que me porto:
Quando entro, dou meu nome e mostro
Os documentos, conferindo-os,
Com os carimbos que não podem ser negados.
Quando digo alguma coisa, acrescento testemunhos cuja credibilidade
Eu documento.
Quando estou silencioso, dou a meu rosto
Uma expressão vazia, de modo que possam ver:
Não estou refletindo...[6]

Shelley escrevera que "o inferno é uma cidade bem parecida com Londres". Brecht imaginava que Los Angeles era como o inferno. Este devia ter jardins luxuriantes, com flores, mercados de frutas com frutas saborosas e automóveis deslizando como sombras, com homens e mulheres de faces rosadas dentro deles, indo a lugar algum e vindo de lugar nenhum, e lares construídos para pessoas "felizes", parecendo por isso vazios, embora ocupados.

Até que as casas do inferno não são todas feias.
Mas o receio de ser jogados nas ruas
Consome os moradores das mansões tanto quanto
Os ocupantes dos cortiços.[7]

É lamentável que a idéia de Brecht sobre os Estados Unidos se limitasse a suas experiências em Hollywood, e mesmo lá restritas a uma atitude totalmente negativa. O fato de que ele, no curso de sua estada de seis anos, não aprofundasse seu conhecimento das correntes mais profundas do pensamento americano e das principais figuras literárias deste século e do passado, e que continuasse quase totalmente indiferente à revolução literária dos anos vinte e trinta, da qual muitos representantes estavam então em Hollywood ou perto dali, reflete as limitações de sua mente. Essa mente, em outras coisas tão alerta e dada à assimilação rápida, sem dúvida teria se aprofundado por meio de um contato mais positivo com esses movimentos. Ele nunca descobriu realmente Hemingway, Dos Passos, Dreiser, Farrel, Steinbeck, Lillian Hellman; e nenhum dos poetas dessa época. Onde havia uma relação pessoal, como no caso de Clifford Odets, era de rejeição, devido à cegueira ideológica.[8] Brecht criticava o *Paraíso Perdido* daquele dramaturgo, por sua excessiva simpatia com a família pequeno-burguesa. Nesse caso pelo menos, e à luz da ruína moral de Odets diante do comitê de investigação do Congresso, Brecht mostrou não ser um mau psicólogo.

Mas era igualmente duro com seus compatriotas. Apesar de terem sido levados ao exílio por um inimigo comum, ainda preservavam muitas de suas hostilidades dos velhos tempos, mágoas e preconceitos, sem mencionar ilusões e nostalgias. Brecht, que pelo menos encarava a história de frente, não podia suportar a indecisão deles, suas fantasias, sua rigidez.

Expulsos de sete países —
Vejo-os jogando os mesmos jogos tolos.
Louvo os que sabem mudar
Mas mesmo mudando continuam sendo quem eram.[9]

Há muitos anos ele planejava um romance que tratasse do tema dos "intelectuais" e seu papel na sociedade contemporânea. Cunhara para eles, um termo, "Tui", tirado de *"tellekt-uell-in".* O material para um romance desse tipo estava quase pronto para ele, à mão, em seu ambiente de Hollywood. A seu velho amigo Karl Korsch, queixou-se da aridez de suas ligações com personalidades como Herbert Marcuse e Leonhard Frank. "O isolamento intelectual aqui é monstruoso. Em comparação com Hollywood, Svendborg era um centro mundial."[10] Thomas Mann, a quem encontrava só eventualmente, e em relação ao qual sua falta de simpatia não mudara com os anos, impressionava-o como se "três mil anos baixassem os olhos" sobre ele. "Alfred Döblin fala o tempo todo de lar, e refere-se à França. Leonard Frank agora vê o 'homem que é bom' fazendo uma segunda guerra mundial e escreve um romance tipo moço-encontra-moça."[11]

Brecht nem ficava muito impressionado com a atmosfera neocatólica que parecia pairar sobre uma série de conhecidos seus em Hollywood. Pensava em Franz Werfel e o "filme sobre Lourdes", *A Canção de Bernadette,* que estava em andamento. "Não sou suscetível ao contágio católico", escreveu a Korsch.

Para ganhar dinheiro, trabalhou em vários roteiros cinematográficos, entre eles *Pagliaci,* com Richard Tauber, o grande tenor austríaco. Mais oportuno e vigoroso foi o filme *Hangmen Also Die (Os Carrascos Também Morrem),* em que colaborou com Fritz Lang, que também dirigiu o filme. Embora muito alterado em sua forma definitiva, tratava-se de uma história eficiente da resistência tcheca ao carniceiro nazista Heydrich. Hanns Eisler compôs a música. O elenco incluía Walter Browning, Geene Lockhart, Brian Donlevy, Anna Lee e Alexander Granach. Outros planos e até roteiros completos ficaram de lado.

Fora isso, a vida em Hollywood não era desprovida de grandes compensações. Ele conheceu e travou amizade com Charlie Chaplin, a quem admirara desde a infância — e que inspirara muito sua própria maneira de pensar. Agora uma ligação mais próxima serviu para aumentar essa admiração.[12]

Outra personalidade teve importância ainda maior para ele: Charles Laughton. O ator britânico tinha uma compreensão quase intuitiva do que Brecht pretendia. Este reconheceu em Laughton um especial talento e visão para interpretar sua obra. Cada um entendia o gênio do outro. Em Laughton, Brecht encontrara seu Galileu ideal.

Um plano para produzir *A Vida de Galileu* com Charles Laughton fora arquitetado por Orson Welles e Mike Todd em 1943, mas deu em nada. Joseph Losey, que seria co-diretor, recorda uma cena tipicamente brechtiana, quando todos os participantes se encontraram no escritório de Mike Todd. Este começou a falar sobre como "vestiria" a produção, com "móveis da Renascença" trazidos dos armazéns de Hollywood. Brecht apenas escutou e deu risadinhas. A partir daquele momento, afirma Losey, Todd não teria a menor chance de fazer a peça.[13]

Em 1945, Laughton pediu a Brainerd Duffield e Emerson Crocker que preparassem uma representação da peça. Mas enquanto isso, como vimos, Brecht começara a reconsiderar todo o conceito de *Galileu.* E agora aconteceria uma das mais estranhas colaborações da história literária. Brecht sabia muito pouco inglês; Laughton não sabia alemão. Mas dramaturgo e ator entendiam-se apesar dessas barreiras aparentemente insuperáveis. Numa carta poética endereçada a Laughton, Brecht descreve as experiências daqueles dias. Enquanto as nações se desmembravam na guerra, diz Brecht, e muralhas de cidades desmoronavam, as muralhas deles, da linguagem, também ruíam: o dramaturgo tornou-se ator, mostrando por meio de ênfase e *gestus* o que queria; e o ator tornou-se escritor, passando o alemão de Brecht para o inglês; mas permanecendo cada um enraizado em sua própria profissão.[14]

Laughton reconheceu a urgência das idéias de *Galileu.*

Uma bomba atômica explodira sobre Hiroxima. Embora, como registrou Brecht, Laughton fosse politicamente moderado, insistiu em aguçar certos elementos da peça, de modo a sublinhar tal crise política. O ânimo de Brecht reavivou-se. Começaram a trabalhar na suntuosa *villa* de Laughton, com vista para o Pacífico. Armados com grande número de dicionários e enciclopédias, trataram de traduzir a peça. Laughton dava exemplos de seu rico repertório de Shakespeare e poetas ingleses; Brecht recorria às cadências de Walt Whitman. Brecht ansiava por esses encontros: Laughtón no jardim, vindo descalço em sua direção, trajado de forma negligente, discursando zelosamente com plantas e flores, tudo sem o menor pedantismo ou pretensão; depois, no gabinete, examinando avidamente livros e desenhos, com aquele cuidado e intensidade que Brecht admirava e sempre considerara imprescindível. Em Laughton, Brecht encontrara o artista que ''não tinha olhos só para dar luz, mas também para ver; mãos para trabalhar, não apenas para gesticular''. ''É encantador'', exclamou Brecht, ''o modo como Laughton toma um copo de leite'', enquanto ensinava à mãe do pequeno Sarti que uma era grandiosa estava amanhecendo![15] E com que brilhantismo ele captou a ambigüidade de Galileu! — a incompreensibilidade, a combinação de força e servilismo, agressividade e vulnerabilidade, sensualidade e intelecto!

Brecht raramente se sentira tão feliz. Ali estava um artista que, à custa de si mesmo, estava disposto a assumir um trabalho que reconhecia ser uma *contribuição* tanto artística quanto ideológica, e não poupava tempo nem energia na sua realização. E ali estava Brecht, com uma oportunidade de dizer o que queria dizer e trabalhando com um artista capaz de dizê-lo!

> ''É importante que se saiba'', escreveu Brecht nessa época, ''que nossa produção aconteceu num momento e no país em que a bomba atômica fora criada e usada para fins militares, e quando a física atômica achava-se envolvida por um denso véu de segredo. O dia em que a bomba foi lançada dificilmente será esquecido por qualquer pessoa que o tenha vivido nos Estados Unidos.''[15]

Embora a América tivesse sofrido graves perdas na guerra com o Japão, Brecht anotou que

> ''a grande cidade de Los Angeles estava coberta por um profundo sentimento de luto. Este dramaturgo ouviu expressões de horror dos lábios de motoristas de ônibus e vendedores de frutas.[16]

Como vimos, Brecht estava reconsiderando a declaração final de Galileu, para reenfatizar a pesada responsabilidade dos cientistas de protestar contra essa nova guerra-monstro e de batalhar pela liberdade de fazer isso: protestar contra as autoridades repressivas que ameaçavam paralisar a ciência, de modo que ''se tornara vergonhoso fazer descobertas''.[17]

O *Galileu* de Brecht e Laughton só chegou aos palcos no verão de 1947, e às vésperas da partida do dramaturgo da América. Nessa época, muitas mudanças tinham acontecido na vida de Brecht bem como no cenário americano. ''Guerra fria'' e ''cortina de ferro'' eram termos que tinham substituído a lua-de-mel da Grande Aliança Atlântica de 1941-1945. Em 20 de outubro de 1947, a comissão sobre Atividades Antiamericanas da Câmara inaugurou suas audiências com elementos ''subversivos'' de Hollywood. Mas disso falaremos mais tarde.

Para Brecht, esses tinham sido anos de trabalho constante — por dinheiro, para sobreviver — e trabalho sério, que considerava os ''problemas não resolvidos, mas não insolúveis, da humanidade''.[18]

Em louvor ao ''descontentamento'' ativo, ele escreve:

> *Ele deveria ser nosso mestre, o descontente,*
> *Na reconstrução da comunidade,*[19]

concordando com o grande líder trabalhista irlandês James Larkin sobre a ''missão divina do descontente''.

Seu próprio ''descontentamento ativo'' o impedira de cair na depressão ou inércia. Ele esperava alguns sinais desse descontentamento nas fileiras dos soldados alemães. Para aqueles apanhados nas vastidões da Rússia, ele dissera: ''Não há retorno''.

> *Irmãos, se eu estivesse com vocês,*
> *Com vocês pisando nos desertos gelados,*
> *Perguntaria, como vocês: por que*
> *Vim até aqui? Se*
> *Não há caminho de volta...*

Ele pensava ouvi-los dizer:

> *E eu não mais verei*
> *A terra de onde vim,*

Nem as florestas bávaras, nem as colinas do sul,
Nem o mar, nem as marchas de Brandenburgo,
Nem pinheirais, nem as vinhas francesas,
Nem o cinza da manhã, nem o meio-dia,
Nem o sol crepuscular do anoitecer.[20]

Lembrava aos soldados suas "vitórias" militares quando avançavam sobre Praga, no Vístula, Oslo e Paris e perguntava "o que recebeu a mulher do soldado" daqueles lugares — narrando o rico espólio.

E o que recebeu a mulher do soldado
Das vastas terras russas?
Da Rússia ela recebeu seu véu de viúva
Para o ritual fúnebre, o óbolo de viúva
Ela recebeu das terras russas.[21]

Quando o Exército soviético cercou os regimentos de Paulus em Stalingrado e chegaram as notícias da rendição desse general, logo seguida de uma retirada geral dos nazistas; quando as últimas esperanças de Hitler, baseadas nas "armas secretas", foram esmagadas pela invasão Aliada do continente, os pensamentos de Brecht e de seus colegas alemães no exílio voltaram-se cada vez mais para a questão: o que seria o amanhã dos alemães?

O que pensava Brecht dos alemães na Alemanha? Haveria, como alguns insistiam, duas Alemanhas, uma "boa" (a de Goethe) e outra "má" (a de Hitler)?

Alfred Kantorowicz lembrou um encontro com Brecht em Nova York em fins de 1946, no qual

> "o cético Brecht está muito mais confiante do que eu quanto ao futuro da Alemanha. Acredita que já surgiram forças suficientes no país, mesmo sob ocupação, e que este se encontra à altura das novas tarefas históricas. Isso, vindo dele, me surpreendeu. Ele não conseguiu me convencer".[22]

De outro lado, Fritz Korner menciona um desacordo entre ele e Brecht em relação ao mesmo tema:

> "Uma vez Brecht queixou-se da incapacidade dos alemães de se revoltarem, chamando-os de "almas frouxas". Discordei, e acabamos brigando

> Eu estava então tomado por um entusiasmo um tanto excessivo com uma pretensa "outra — e boa — Alemanha". Anos depois, após meu retorno ao país, aprendi a abrandar meu entusiasmo".[23]

A questão "até onde, Alemanha?" não era frívola. Dizia respeito a alemães dentro e fora da Alemanha bem como aos Aliados. Desde o começo da guerra, falava-se na formação de um "Comitê Livre da Alemanha" nos Estados Unidos. Thomas Mann, cuja evolução política e importância Brecht tendia a subestimar, tornara-se o porta-voz dos elementos mais liberais dentre os alemães no exílio. Em novembro de 1943, quando já era claro que os nazistas enfrentavam uma derrota definitiva, Mann deu uma conferência na Universidade de Colúmbia sobre o tema "O Novo Humanismo". O relato dessa conferência aborreceu Brecht, que iniciou uma correspondência com o romancista alemão.

Na sua carta a Mann, Brecht expressou seu "espanto dolorido", já que se dizia que Mann dera voz a fortes dúvidas quanto ao contraste entre o regime de Hitler e seus seguidores e as forças democráticas na Alemanha. Afirmou que naturalmente estava consciente da extensão dos crimes cometidos pelo nazismo. Mas acrescentou que, apesar do terror, havia cerca de 300 mil homens e mulheres no país que tinham dado suas vidas pelas "batalhas invisíveis contra o regime". E que, mesmo hoje em dia, a oposição clandestina estava obstruindo cinqüenta divisões de elite da SS de Hitler.[24]

Thomas Mann deu uma resposta cortês. Disse que ficara aborrecido pelo fato de não haver, na platéia de mil pessoas de sua conferência, um alemão com quem andara discutindo a unificação das forças anti-Hitler no exílio. Explicou que falara de uma culpa "universal" de todos os alemães pelo crime dos nazistas, mas sem igualar alemães a nazistas. Ao contrário, aconselhara "sabedoria no tratamento do inimigo vencido", sobretudo tendo em vista a parcela de responsabilidade que as democracias haviam tido na ascensão e no desenvolvimento da ditadura fascista. Nem a Alemanha nem o povo alemão deviam ser destruídos, mas sim o poder associado dos Junkers, Exército e indústria de grande escala, responsáveis por duas guerras mundiais. Mann concluiu com a esperança de que Brecht e seus amigos não imaginassem que ele usara sua influência na América para lançar dúvidas sobre a existência de tendências democráticas fortes na Alemanha. Mas hesitava quanto à possibilidade de se formar um movimento de "Alemães Livres" fora do país, e menos ainda como tentativa de proteger a Alemanha das conseqüências de seus crimes. Aconselhou que se aguardasse a derrota da Alemanha e até que o tempo de expiação acabasse, e ela provasse que merecia viver. A controvérsia corroeu a mente de Brecht por algum tempo e ele desabafou sua insatisfação num poema que atacava a atitude de Mann.[24]

À luz das subseqüentes revelações sobre os campos de extermínio nazistas e da apatia da grande maioria dos alemães face à sua culpa passada, não é fácil dizer que Mann estava errado e Brecht certo. Apesar do heroísmo daqueles que permaneceram na Alemanha, resistindo a Hitler, suas forças foram limitadas demais para poder influenciar o fim da guerra ou o futuro imediato da Alemanha.

Muitos outros projetos ocuparam Brecht nessa época, além de *Galileu*. Entre os trabalhos que o fascinavam mais estava o de escrever um equivalente moderno ao maior poema filosófico da Antiguidade — *De Rerum Natura*, de Lucrécio. O poema de Brecht versaria sobre a natureza do homem. Uma parcela significativa da obra seria dedicada a uma reafirmação poética do *Manifesto Comunista*, de Marx e Engels. Apenas alguns fragmentos se concretizaram — porém, suficientes para justificar a sensação de que Brecht poderia ter criado uma obra-prima. Ele escreveu que o *Manifesto Comunista*

> "é, como panfleto, uma obra de arte. Mas parece-me possível renovar seu efeito de propaganda hoje em dia, cem anos depois, apoiando-o com autoridade recente e diminuindo seu caráter panfletário".[25]

A idéia para o poema surgiu durante seu exílio na Dinamarca, quando recebeu um exemplar do livro de Karl Korsch sobre Marx. Na correspondência subseqüente com esse intelectual, Brecht aproveitou a oportunidade para trocar idéias bem como para expressar algumas de suas opiniões sobre o *Manifesto*, e também sobre outras conclusões de Korsch, com as quais freqüentemente concordava.

Korsch era ferrenhamente anti-soviético e não escondeu isso de Brecht. Mas este era suficientemente independente e liberal e apreciava as discussões dialéticas com seu antigo mestre.

> "Diferimos", escreveu Brecht a Korsch de Santa Mônica, "há longo tempo na nossa avaliação da URSS, mas creio que sua posição em relação à União Soviética não é a única aplicação que se pode fazer de suas pesquisas intelectuais."[26]

Brecht agarrava-se firmemente à "velha e boa dialética". Para ele, ela ainda não fora superada e estava longe de se tornar antediluviana. A dialética ainda teria de assumir a liderança e a batalha pelas classes trabalhadoras, embora de momento estivesse obscurecida pelo transitório enfraquecimento do movimento proletário.[27]

Ele aplicou sua própria dialética ao questionar a posição de Korsch em relação à União Soviética como uma traição ao marxismo. Brecht assinalava que a União Soviética não era "apenas um *Estado* de trabalhadores, mas também um Estado *de trabalhadores*", isto é, uma situação histórica específica. O plano Qüinqüenal, a coletivização e a industrialização, bem como o fortalecimento do aparato de defesa, eram responsáveis pela forma específica de Estado — stalinista. Mas também isso estava sujeito a mudanças e por meio das próprias classes trabalhadoras.[28] Esse é um argumento que está constantemente na mente de Brecht: a separação entre a *mecânica* do Estado e de seu fundamental caráter classista. Já que a seus olhos o socialismo se baseia na razão e na ciência, ele é um fenômeno autocorretivo e, assim, distinto de qualquer outro sistema fundado, por exemplo, numa premissa mística, instintiva ou anti-racional.

Realmente, Brecht iniciou esse *Lehrgedicht* (poema didático), como chamou seu *Manifesto*, em fevereiro de 1945. Continuou trabalhando nele intermitentemente ao voltar para a Alemanha. O plano original incluía quatro cantos, sendo o introdutório uma descrição da dificuldade de viver em nossa sociedade "não natural"; o segundo e o terceiro seriam uma reapresentação poética do *Manifesto;* e o quarto, uma descrição da brutalização e barbarização da sociedade moderna. Feuchtwanger era cético quanto a essa empreitada, sobretudo em relação a sua forma poética, mas Brecht foi em frente e escreveu os hexâmetros. Tratava-se na verdade de uma escolha paradoxal, pois empregava o metro clássico dos antigos bem como o de Goethe e Schiller.

Enquanto trabalhava nesse poema, Brecht mantinha os ouvidos voltados para os acontecimentos mundiais e, em março de 1945, anotou "as assustadoras notícias de jornal da Alemanha — ruínas e nem sinal das classes trabalhadoras por lá".[29] Submeteu partes de seu *Manifesto* a testes — leituras em voz alta feitas por Helene Weigel e Fritz Kortner — e a um exame crítico por parte de seus amigos no Leste. Karl Korsch escorajou-o nesses anos, insistindo em que completasse o poema a tempo para a comemoração do centenário do *Manifesto Comunista*, em 1948.[30]

Por mais esparsos que sejam os fragmentos existentes, eles nos dão uma idéia do impulso épico que caracterizava a obra. Conforme comentou um crítico acadêmico, "esse poema (...) desmente a noção adotada com freqüência de que a literatura política precisa necessariamente ser ruim; nas mãos de um poeta como Brecht, a convicção política e a verdadeira arte podem combinar-se para produzir uma literatura ao mesmo tempo política e boa".[31]

Marx e Engels escreveram: "Um espectro está assombrando a Europa". E Brecht:

Kriege zertrümmern die Welt und im Trümmerfeld geht ein Gespenst um.
Nicht geboren im Krieg, auch in Frieden gesichtet, seit lange
Schrecklich den Herrschenden, aber den Kindern der Vorstädte freundlich.

Guerras destroçam o mundo e no campo de escombros passa um fantasma.
Não nascido na guerra, avistado também na paz.
Há muito terrível para os dominadores, mas amável com as crianças nos subúrbios, miseráveis,
Atento à desventurada cozinha, menosprezando a mesa escassa...

O triunfo da burguesia é descrito como segue:

Niemals zuvor ward entfesselt ein solcher Rausch der Erzeugung...
Wie ihn die Bourgeoisie in der Zeit ihrer Herrschaft entfacht hat...

Nunca antes desencadeou-se tal vertigem de criação...
Como a que desenvolveu a burguesia no tempo de seu domínio...
Subjugando toda a natureza; fornecendo poder elétrico,
Dominando incontroláveis torrentes; clareando gigantescas vastidões.
Nunca antes sonhara o homem que daquela sonolência em seus lombos,
Brotassem tão potentes liberdades e poderes tão fecundos.[32]

E o proletariado:

Seine ist die Bewegung der Mehrzahl...

Seu é o movimento da maioria; e se fosse comandar,
Sua regra não seria comandar, mas tornar escrava a regra.
Só a opressão oprimiu; pois o proletariado precisa,
Inferior na escala social, se quiser subir,
Destruir a estrutura social, com todas as suas camadas,
Pois somente libertando todos
Pode libertar a si mesmo.[33]

Às vezes a imaginação de Brecht consegue um efeito arrebatador, como quando, ao descrever os desencaminhados "destruidores de máquinas" do começo da Revolução Industrial, ele os vê destruindo máquinas,

para assim desalojar a nova
e mais baixa escravidão, recapturar o feudal e antigo,
e impensada, dolorosa e desesperadamente erguer
a mão de ferro do relógio do mundo que eles próprios
tinham forjado.[34]

O poema era destinado ao futuro. Mas o presente também fazia apelos irresistíveis. Durante sua estada na América, Brecht completou, além de *Galileu*, três outras peças: *Die Gesichte der Simone Machard (As Visões de Simone Machard), Schweyk im zweiten Weltkrieg (Schweyk na Segunda Guerra Mundial), Der Kaukasische Kreidekreis (O Círculo de Giz Caucasiano)*, bem como uma série de adaptações, entre elas *A Duquesa de Malfi*, de John Webster.

IX

Uma Santa Joana da Resistência: *As Visões de Simone Machard*

Não é por nada
Que a madrugada de cada dia
É anunciada pelo canto do galo
Proclamando desde tempos imemoriais
Mais uma traição.
BRECHT, *Amanhecer*

Junho de 1940. As tropas alemãs avançam para o sul da França. A fronteira francesa rompeu-se. Centenas de refugiados desesperados e famintos dirigem-se para o sul, bloqueando as estradas. O Exército francês está desmoralizado e muitos de seus oficiais desertam. Traições e conspirações estão por toda parte.

Esse é o pano de fundo de *As Visões de Simone Machard,* obra escrita por Brecht e Lion Feuchtwanger. Brecht ficara profundamente comovido com a descrição que Feuchtwanger fizera de seu confinamento num campo de concentração francês. Dessa experiência, Feuchtwanger também criara o romance *Simone,* que serviu de fonte para a nova peça. Brecht e Feuchtwanger trabalharam nela entre outubro de 1942 e fevereiro de 1943.

Simone, de Feutchtwanger, é uma história curta e simples sobre uma órfã, Simone Planchard, filha de um radical falecido. Ela está sob a tutela do irmão, Prosper Planchard, dono de um estabelecimento de frete e transporte. Para evitar que um armazenamento de gasolina de seu tio caia nas mãos dos nazistas que avançam, a moça o destrói por meio de um incêndio, sendo assim recolhida a um "reformatório". Simone fora uma ávida leitora da vida de Santa Joana e imagina-se como uma heroína similar.

As Visões de Simone Machard de um modo geral atém-se ao tema central do romance. Simone Machard é uma jovem criada na hospedaria Du Relais, de propriedade do sr. Henri Soupeau e sua mãe, sra. Soupeau. O irmão de Simone, André, tem dezessete anos e é o único que se apresentou como voluntário para o Exército francês em toda a cidade de Saint-Martin. Os Soupeau preocupam-se mais com o próprio patrimônio do que com o destino da França. Mas o sr. Soupeau deu a Simone um livro sobre Santa Joana, porque, diz ele hipocritamente, "o Senhor sabe que podemos muito bem precisar de uma Donzela de Órleans". Ele acumulou um estoque de gasolina comprado no mercado negro e está tentando evitar que seus caminhões sejam tomados para transportar refugiados. Permanece surdo à insistência do prefeito da cidade, alegando ter se comprometido a transportar o vinho do capitão Fétain para Bordeaux. Simone escuta a briga entre Soupeau e o prefeito, especialmente as palavras deste último: "Só um milagre pode salvar a França. Ela está totalmente podre".

Simone, influenciada pela leitura da vida de Santa Joana, tem uma visão: seu irmão André, disfarçado de anjo, aparece-lhe no telhado da garagem e insiste em que ela pegue o pequeno tambor que ele traz consigo e desperte o país. Outros personagens também aparecem transformados na hospedaria, alguns como guarda-costas de Simone, o prefeito como rei Carlos. Ela toca o tambor. A França desperta. Ela coroa o rei.

Os alemães estão avançando. A sra. Soupeau fecha a hospedaria por um tempo, enquanto o sr. Soupeau transporta seus bens valiosos para lugar seguro. Simone tem outra visão, e o anjo aparece:

> SIMONE (ao anjo) — *Devemos continuar lutando quando o inimigo já venceu?*
> ANJO — *O vento vai soprar de noite?*
> SIMONE — *Sim.*
> ANJO — *Há uma árvore no pátio?*
> SIMONE — *Sim. Um álamo.*
> ANJO — *As folhas farfalham ao vento?*
> SIMONE — *Sim, nitidamente.*
> ANJO — *Então é preciso lutar, mesmo que o inimigo tenha vencido.*[1]

Mas lutar como?, pergunta Simone. A resposta é: queimando a terra; não deixar para o inimigo comida nem abrigo. "Vá e destrua!"

Com os alemães na cidade, a sra. Soupeau recebe o capitão invasor de braços abertos e oferece-se para vender-lhe a gasolina. O fascista francês, capitão Fétain, é igualmente hospitaleiro; e até o prefeito agora está de acordo. Mas assim que saem da hospedaria o céu se incendeia e há uma explosão.

> *CAPITÃO ALEMÃO — O que é isso?*
> *CAPITÃO FRANCÊS — É a olaria.*[2]

Simone pôs fogo na gasolina. Recusa-se a mentir. Foi ela quem fez aquilo. Na visão final, ela se vê condenada à morte num julgamento, mesmo sem nenhuma audiência de testemunhas. Um a um aparecem os acusadores, com a roupagem medieval de bispo, cavaleiro e juiz. Mas, quando tiram as máscaras, são todos pessoas que ela conhece: franceses. Cada um pronuncia a sentença de morte:

> "Sua Eminência, o bispo de Beuvais, porque ela libertou a cidade de Órleans: morte".[3]

No bispo, Simone reconhece o coronel francês, e assim sucessivamente: no capitão, seu patrão; e até o prefeito. Horrorizada, exclama: "É o prefeito em pessoa, sr. Chavez! Mas são todos franceses! Deve ser um engano".[4]

Ela exige — e consegue — um processo, no qual é alvo de zombarias por causa das suas visões do anjo. Insistem em que Simone implore que ele apareça mais uma vez. Mas não aparece anjo algum. Em 22 de junho, as bandeiras da cidade são baixadas a meio-pau. O marechal Pétain proclamou a trégua, que, em suas palavras, "não toca em nada a honra da França". Simone é presa e enviada para uma instituição para doentes mentais. Tudo parece ter voltado ao normal. De repente o dono da hospedaria sai correndo:

> *MESTRE — Maurice! Robert! Descubram imediatamente o que está queimando!*

> *PADRE GUSTAVE — Deve ser o ginásio da cidade. É onde estão os refugiados. Parecem ter aprendido alguma coisa...*
> *GEORGES — A carruagem que leva Simone não pode ter chegado ainda a Santa Úrsula. Talvez Simone tenha visto o fogo da carruagem.*[5]

As Visões de Simone Machard é uma peça inusitada em se tratando de Brecht. Consiste numa trama única e unificada, não interrompida por elementos "épicos". Revela também algo sem precedentes no dramaturgo: cenas "visionárias", com um anjo.

Simone e vários outros personagens são tratados com ternura, e sem qualquer tentativa de evitar *Einfühlung*. Identificamo-nos com a deformada Simone, cujo heroísmo ingênuo e direto é despido de sentimentalismo. Ela age meramente por impulso — os impulsos do melhor que há na França. Dessa maneira, é a substituta de seu irmão no Exército e da população geral, por quem seu coração pulsa e sangra. Os complexos envolvimentos que levam seus superiores ao colaboracionismo e à traição são coisas que ela dificilmente pode entender, mas das quais capta a essência. Há dois fatos de que tem certeza: os refugiados têm fome e precisam ser alimentados (e ela faz isso, apesar de seus superiores); e os suprimentos não podem cair nas mãos dos nazistas.

Ao procurarmos o estilo de Brecht na peça, sem dúvida o encontramos no esclarecimento dos temas sociais que desempenham um papel na história desse episódio. As partes poéticas são também inegavelmente de sua autoria. E é provavelmente Brecht ainda o responsável pela inclusão de um segundo incêndio na conclusão da obra, incidente que não existe no romance de Feuchtwanger. Assim, a ação de Simone tem sucessores.

O fato de seu irmão aparecer como anjo inspirador é significativo por si mesmo, pois ele é pobre e miserável, como Simone e como milhões de outros soldados franceses. O "heroísmo" dela tem, por isso, uma realidade e uma razão concretas e irrefutáveis. Ela faz o que faz pelo bem dele, e pelo bem de milhares iguais a ele. Na verdade, Simone é o povo; é como o vento, o álamo e as folhas — permanentemente ali, inextirpáveis.

Esta não teria sido uma peça de Brecht se ele não houvesse exposto também as divisões econômicas que desempenharam papel tão importante na traição e na queda da França. Quando Georges, o soldado mutilado, chama atenção para o fato de que cada parte de sua roupa e de seu equipamento enriqueceram algum industrial francês, ele fala com a voz de Brecht. Assim também quando diz:

> "Sim, aqui há mil aviões de guerra em duzentos hangares, pagos, equipados, testados; mas, na hora do perigo da França, eles nem ao menos saem do chão. Nossas fortificações custaram 10 bilhões de francos, são de concreto e aço, têm mil quilômetros de comprimento, sete andares de profundidade, e estão a céu aberto. Mas, quando a batalha começou, nosso coronel entrou em seu carro, dirigiu até a retaguarda, e atrás dele havia dois caminhões cheios de vinho e provisões. Dois milhões de homens esperaram pela palavra de comando, prontos para morrer, mas o mulherengo do ministro da Guerra estava brigando com o mulherengo do primeiro-ministro. E assim não houve palavra de comando. Sim, as *nossas* fortificações são irremovíveis; mas as *deles* andam sobre rodas e passam por cima de nós".[6]

Ao fazer um contraste entre Simone e sua equivalente em *Santa Joana dos Matadouros,* ficamos chocados com sua compreensão quase instintiva sobre o que *fazer.* Assim também, em contraste com Kattrin de *Mãe Coragem,* que é uma figura aleijada e age movida por uma espécie de sentimento maternal primitivo, quase uma ação reflexa, Simone é uma personalidade *ativa;* ela lê, tenta entender as questões vitais que estão em jogo — a vida e morte de seu país, o bem-estar do irmão e de milhões iguais a ele e a traição dos que estão no topo.

Os milagres que é levada a realizar são terrenos, e sua realização permanece dentro da esfera dos seres humanos. Tais milagres eram realizados diariamente pelos membros da Resistência francesa.

No que diz respeito a Brecht, mais uma vez naqueles anos de 1941 a 1943 ele reafirmava sua recusa em aceitar a derrota como destino definitivo do homem e propósito das lutas humanas.

X

O Herói Não Heróico: *Schweyk na Segunda Guerra Mundial*

BULLINGER (aborrecido) — *Você é um idiota?*
SCHWEYK — *Peço licença para relatar: sim, senhor. Não tenho culpa... fui oficialmente declarado idiota por uma comissão militar.*
BRECHT, *Schweyk na Segunda Guerra Mundial*

Agora, mais uma vez, Brecht voltava a um tema que lhe interessara por quase duas décadas — o do Bravo Soldado Schweik. E como Charlie Chaplin em *O Grande Ditador,* conseguiu transformar a aventura nazista em assunto para gargalhadas.

Em 1928, ele colaborara com Erwin Piscator na produção de *Schweik* deste último. A peça fora um dos marcos do teatro naquela época. Mas, mesmo enquanto trabalhava com Piscator, estava planejando sua própria versão de um Schweik político.

Fritz Sternberg relembrou que, em 1927, Brecht lhe descreveu sua idéia para Schweyk. Pensou em representar o general Ludendorff em pé diante de mapas gigantescos numa sala extraordinariamente alta — quase dois andares. Ludendorff seria mostrado dirigindo o movimento de imensos exércitos em várias regiões. Mas os exércitos pareciam nunca chegar na hora certa, nem no lugar certo, nem em número certo. Por que é que nada dava certo? Porque debaixo do gigantesco aposento de Ludendorff havia um porão cheio de soldados, todos semelhantes a Schweyk. Todos esses Schweyk, quando postos em movimento, pareciam não resistir.

> "Eles seguem todas as instruções, respeitam seus superiores, mexem-se quando comandados; mas nunca chegam ao seu destino na hora nem em número completo."[1]

Assim, mais uma vez, entre 1941 e 1944, especialmente quando os reveses do *front* do leste e diante de Stalingrado tornaram o coração mais leve, Brecht voltou-se para a hilariante sátira de Jaroslav Hasek sobre o pequeno soldado da Primeira Guerra Mundial. Hasek morreu em 1923 e nunca completou sua obra *O Bravo Soldado Schweik,* mas o que deixou dela constituía um dos mais devastadores escárnios contra o comando do Exército austríaco bem como contra exércitos e guerras em geral. O livro do escritor tcheco logo obteve aclamação internacional e Josef Schweik tornou-se um "herói" internacional.

O Schweik de Hasek é o "homenzinho" que confunde o Exército austro-húngaro na Primeira Guerra Mundial com suas imbecilidades quase diabólicas, meio inocentes, meio intencionais, e leva seus superiores à loucura. Sua idiotia de dois gumes assume contornos quase épicos. Assim (e Brecht usaria esse e outros episódios à sua própria maneira), ao ouvir falar sobre o assassinato do arquiduque austríaco Francisco Ferdinando em Sarajevo, ele pergunta: "Que Ferdinando?" Pois conhece dois Ferdinando, um dos quais faz trabalhos esporádicos para Prusa, o químico, e outro que coleta estrume.[2]

Seu local favorito é a taverna O Garrafão, freqüentada também pelos policiais secretos à procura de subversivos — o policial Brettschneider especialmente. O efusivo Schweik é levado por Brettschneider a uma discussão comprometedora, em que o primeiro comenta ter sido uma pena terem liquidado Ferdinando, "pois a gente não pode substituí-lo por qualquer espécie de idiota". Preso, ele confunde até o chefe de polícia que o interroga, a quem admite que foi "oficialmente declarado idiota" pela junta médica do Exército. No seu entusiasmo pela guerra, Schweik finalmente consegue entrar no Exército, sendo levado numa cadeira de rodas, junto com suas muletas. Dentre suas muitas aventuras amalucadas, é vendido num jogo de cartas a um certo tenente Lukasch; perde-se numa estação ferroviária; tem de abrir caminho, como em *Anábasis**, em direção ao regimento do seu superior; é preso como espião russo e obtém uma boa refeição por causa disso; finalmente chega ao *front* da Galícia, onde, topando com um soldado russo que está nadando, veste o uniforme russo e é imediatamente preso pelo Exército austríaco e mandado de volta para trabalhar num campo de prisioneiros.

Isso quanto a Hasek. Agora, Brecht. Como seu antecessor, o Schweyk de Brecht é um vendedor de cachorros tcheco, não avesso a roubar um animal para satisfazer um freguês. Mas além disso tem o talento de encontrar distintos *pedigrees* para os animais que negocia. E nessas horas pode fazer alguns comentários muito inteligentes.

Intimidado e forçado a encontrar para o líder da tropa nazista Bullinger um *spitz* da Pomerânia pertencente ao tcheco Quisling Vojta, Schweyk descreve o cão como tão aristocrático que não come a não ser que lhe implorem de joelhos, e apenas cortes especiais de carne. Isso, diz Schweyk, mostra que o animal "é de raça pura. Os impuros são mais espertos, mas os puros são mais finos e muito mais cobiçados pelos ladrões. Sua burrice é tão grande que precisam de dois ou três criados para lhes dizerem quando devem cagar e quando abrir a boca para comer. Exatamente como as pessoas muito finas".[3]

Ele freqüenta uma taverna chamada O Copo, pertencente à patriótica e bela viúva Kopecka. O estabelecimento é visitado regularmente pelos seguintes fregueses: Baloun, um tcheco que, de tão faminto, quase se dispõe a servir de voluntário para o Exército nazista; Prochazka, jovem filho de um açougueiro, apaixonado por Kopecka; e, naturalmente, muitos nazistas, incluindo o agente da Gestapo Brettschneider, sempre de sobreaviso. O atentado contra a vida de Hitler no Rathskeller de Munique (como a discussão de Hasek sobre o assassinato de Ferdinando) leva a uma interessante conversa entre Schweyk e o agente da Gestapo:

> BRETTSCHNEIDER — *Cometeram um atentado contra a vida do Führer numa cervejaria de Munique. O que me diz disso?*
> SCHWEYK — *Ele sofreu muito?*
> BRETTSCHNEIDER — *Nem foi ferido. A bomba explodiu tarde demais.*
> SCHWEYK — *Obviamente era uma dessas bombas ordinárias. Hoje em dia tudo é produzido em massa; e ainda ficam surpreendidos por não haver mais qualidade. Veja, um artigo desses não é mais feito com amor, como costumavam ser aquelas feitas à mão. Estou certo? Mas não usarem uma bomba melhor para uma ocasião dessas mostra como são relaxados...*[4]

---

* *Anábasis:* obra histórica de Xenofonte, que relata a expedição de Ciro, o Jovem, contra Artaxerxes II e a retirada — uma marcha heróica de 2.400 km — comandada pelo próprio autor. (N. da E.)

São afirmações ambíguas como essa que levam Schweyk à sala de interrogatório da Gestapo, onde seu ''servilismo'', sua ''disposição para concordar'' e suas respostas de cara-de-pau espantam, fascinam e divertem o líder da tropa. Como ''idiota oficialmente declarado'', Schweyk tem algumas tiradas inocentes. Está prestes a partir quando acresenta a Bullinger:

> ''Antes de ir, eu gostaria de interceder por um cavalheiro que está esperando lá fora, com os presos. Ele não devia estar sentado com os outros. Seria desagradável para o homem se suspeitassem dele por estar sentado no mesmo banco que os políticos. Está aqui apenas porque roubou e assassinou um camponês de Holitz''.[5]

Com a ajuda de Baloun, Schweyk consegue roubar o cachorro, enganando a criada que o leva; mas tanto ele quanto Baloun são logo apanhados e obrigados a trabalhar numa transportadora de onde se despacham vagões com suprimentos militares e outras cargas. São vigiados por um soldado, a quem Schweyk confunde de tal modo que ele esquece o número correto do vagão a ser despachado. Esperançoso, Schweyk comenta que o carro que leva munição pode parar em Munique, e que o que está carregado com equipamento agrícola deve ir para Stalingrado. Kopecka leva-lhes comida e sussurra a Schweyk que o cão roubado que está guardando para ele tornou-se um tema político na cidade e precisa ser eliminado. E é o que acontece. Chega o domingo e estamos de volta a O Copo. Schweyk entra na taverna com um pacote debaixo do braço e diz a Baloun: ''Estou com a carne do *goulash*''. Mas Kopecka suspeita do pior, e com razão. ''Eu tive de fazê-lo'', sussurra Schweyk, ''pois a vergonha que cobriria O Copo se algum dos seus fregueses regulares se juntasse aos alemães seria intolerável''. O lugar é vasculhado. Procuram pelo cão, que naturalmente não pode ser encontrado. Mas o pacote é descoberto, o que levanta a suspeita de mercado negro. Mais uma vez levam Schweyk dali. Da prisão militar enviam-no para o *front*. A última cena acontece em algum lugar ''a cinqüenta quilômetros de Stalingrado'', durante nevasca que cega a todos. Schweyk perdeu-se, vaga em círculos, mas sempre volta ao mesmo marco. Em sonhos, vê O Copo e seus velhos amigos. Baloun permanece fiel à sua promessa e agora está noivo da criada Anna (de quem Schweyk roubara o cão); a sra. Kopecka comemora sua festa de casamento com o novo marido, Prochazka; e Schweyk continua tentando chegar a Stalingrado.

De repente, ele se inclina e estala os dedos. De um arbusto pesado de neve emerge um cachorro meio morto de fome.

> SCHWEYK — *Eu sabia. Rastejando ao redor do arbusto imaginando como sair dele. Ei! Você é cruzamento de fox e* sheepdog *ovelheiro, com patas de mastim. Vou chamar você de Ajax. Não se encolha e pare de tremer desse jeito. Não suporto isso.* (Segue marchando, seguido pelo cachorro.) *Estamos indo para Stalingrado. Lá há outros cachorros; e muitas coisas acontecendo... A guerra não vai durar para sempre, nem a paz. Então, vou levar você comigo até O Copo. E vamos ter de tomar cuidado com esse camarada Baloun, para que ele não acabe com você, meu rapaz. De novo haverá pessoas querendo cães e* pedigrees *serão falsificados, porque todos querem raça pura... Tudo bobagem, naturalmente, mas é isso que eles querem. Não corra no meio das minhas pernas, ou eu... Vamos para Stalingrado!*

(A neve cai mais densa e esconde os dois.)[6]

Paralelamente à trama principal, Brecht teceu breves cenas em que Hitler, Goering e Himmler, em tamanho monstruoso, e Goebbels, reduzido a pigmeu, discutem o papel do ''homenzinho'' na guerra, certos de que ele está com eles de corpo e alma. Em outra cena, começam a surgir dúvidas. O general Von Bock não tem certeza se serão ou não capazes de tomar Stalingrado, mas Hitler o instiga. Finalmente, na última cena da peça, um epílogo, Schweyk, perdido na neve, encontra Hitler e ambos vagam por ali desamparados. O Führer vira-se desesperadamente de um lado para outro: ao norte, há neve; ao sul, montanhas de cadáveres; a leste, os Vermelhos; e em casa? Lá está o povo alemão, e Hitler não faz questão de voltar.

É esse o ''homenzinho'' Schweyk de Brecht. O crítico alemão Walter Benjamin cunhou um termo para esses ''heróis'': ''heróis surrados'' — *geprügelte Helden.* Candidatos à sobrevivência, um dia são surrados, para apenas viverem no dia seguinte. Como Mãe Coragem, Schweyk reitera o tema de que meramente estar vivo e manter corpo e alma unidos já constitui suficiente heroísmo. Se ele só consegue isso por meio de um servilismo temporário, tudo bem, será servil então. Ele é a personificação da sabedoria popular de tempos imemoriais; é também a conversão cômica do mais dramático e mítico "santo idiota", como Parsifal ou o príncipe Myshkin, cuja inocência ou "idiotia" causam perplexidade e assombro. Tipicamente brechtiano, o soldado Schweyk também é dotado de visão política, que sabe mascarar. É a grande encarnação da intraduzível *Schamperei* — aquele desmazelo, incompetência e descuido que confundem os planos mais abrangentes de seus superiores. Em *Schweyk na Segunda Guerra Mundial,* Brecht encontrou a correta fusão de *Einfühlung* e *Verfremdung,* que possibilita à platéia identificar-se imediatamente com a dificuldade de personagens como a sra. Kopecka, o sempre faminto Baloun e, naturalmente, Schweyk, e ao mesmo tempo saborear a *Verfremdung* de verem a realidade por trás de suas ações e falas. Não menos bem-sucedida é a inclusão de algumas das melhores canções que Brecht e Eisler escreveram, como *Und was bekam des Soldaten Weib (O que Recebeu a Mulher do Soldado),* que já conhecemos, e a bela *Canção do Moldau,* ambas cantadas por Kopecka (a segunda, depois que ela e os outros foram surrados pelos agentes da Gestapo), com seu obsessivo linguajar popular:

Am Grunde der Moldau wandern die Steine.
Es liegen drei Kaiser begraben in Prag.
Das Grosse bleibt gross nicht, und Klein nicht das Kleine.
Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag.

No fundo do Moldau rolam as pedras.
Há três imperadores enterrados em Praga.
O grande não permanece grande, nem pequeno o pequeno.
A noite tem doze horas, depois volta o dia.[7]

Brecht e Hanns Eisler escreveram a *Canção do Moldau* no momento em que as tropas de Hitler estavam a apenas sessenta quilômetros de Moscou!

A viúva Kopecka é a âncora firme, enraizando em todos os demais a certeza significativa de que haverá mudança. E ela completa a *Canção do Moldau* com outra música, que celebra seu casamento. É a *Canção de O Copo,* convite ao "pequeno homem, um homem sem as credenciais do mundo, de honra ou posto — mas com as credenciais mais honrosas de ser humano, para que venha e partilhe a festa.[8]

A última canção da peça é o *Miserere Alemão* — cantado pelos soldados alemães presos na neve, com um refrão sinistro: "Que o Senhor nos preserve e nos leve para casa".

E num belo dia nossos líderes vão nos comandar
Para conquistarmos as profundezas do oceano e os cumes da lua,
E é duro para nós aqui, na terra dos russos,
Pois o vento é forte, o inverno frio, e desconhecido o caminho de casa.
Que o Senhor nos preserve e nos leve salvos para casa![9]

Schweyk é o herói imutável de Brecht, aquele que muda o mundo.[10] Sua dignidade (para usar a frase de Henry James) nunca é "agressiva". "Ela nunca é evidente; mas, se você for longe o bastante, poderá encontrá-la."

"Em circunstância alguma", escreveu Brecht num de seus cadernos, "pode-se conceber Schweyk como um sabotador matreiro e ardiloso. Ele é simplesmente o oportunista das poucas oportunidades que lhe são oferecidas... Sua sabedoria é subversiva. Sua indestrutibilidade o transforma em objeto inexaurível de ultraje e, ao mesmo tempo, em solo fecundo da liberação."[11]

A renda do roteiro do filme *Os Carrascos Também Morrem* e de outros trabalhos feitos por dinheiro possibilitou a Brecht completar pelo menos três peças caras ao seu coração. E agora, depois da conclusão de *Schweyk,* ele refletiu, com certa tristeza:

> "Sempre que acabamos uma obra hoje em dia, segue-se uma pausa desolada — uma não utilização não natural — que tem de ser superada. O pedreiro fugitivo, mais uma vez seguindo seu hábito, como um vício transformou um de seus blocos de pedra numa estátua e agora senta-se perto dela, descansando (assim diz ele); mas na verdade espera (como não admite). Enquanto ninguém estende a mão para ela, ele pode suportar qualquer coisa. Mas é quando passam por ela, sim, quando subitamente erguem os olhos, então a coisa fica realmente ruim. E essas obras de arte são difíceis de transportar — pois são feitas de blocos de pedra, que foram trabalhados".

Ele recorda as dez peças que ecreveu nos dez anos após o exílio e conclui: "Não é mau repertório para uma classe tão derrotada!"[12]

XI

Justiça na Utopia: *O Círculo de Giz Caucasiano*

Terrível é a tentação da bondade!
BRECHT, *O Círculo de Giz Caucasiano*

O Oriente continuava a fascinar Brecht. Entre os muitos projetos não concluídos desse período, ele pensava numa peça bastante extensa sobre Confúcio, inspirada numa leitura de *Master Kung*, de Carl Crow. Parte dessa peça seria representada por crianças, e só uma cena completa, chamada *O Jarro de Gengibre*, chegou até nós. Mas pelo elaborado esboço, parece se tratar de uma espécie de estudo das mudanças sócio-históricas na sociedade chinesa e da suplantação de uma comunidade utópica primitiva pela "dinastia Chou, de donos de grandes propriedades". "Os reis antigos", escreveu Brecht em suas notas, "reconheciam o quanto é difícil ser impiedoso com o próximo; hoje em dia ninguém entende isso." Essa frase é dita por Kung. Na "idade de ouro" dos reis Yao, Shun e Yu não havia polícia, pois não havia crime; pouquíssimas leis; nenhum conceito de propriedade privada; nada de ladrões; nem taxas; nem soldados, e por isso nada de guerras; nem pobreza, porque não havia ricos; nem mesmo reis!"[1]

Instigado por uma atriz, presumivelmente Luise Rainer, Brecht pôs-se a trabalhar em outra peça que girava em torno de um tema oriental: *O Círculo de Giz Caucasiano*. Novamente ele voltou-se para um material já disponível, desta vez uma antiga peça chinesa chamada *O Círculo de Giz*. Quando Brecht trabalhava com Max Reinhardt em Berlim, este produziu em 1925 uma bela versão dessa peça, elaborada por Klabund, marido de uma das atrizes preferidas de Brecht, Carola Neher. O tema era caro

a Brecht, pois ele escreveu também um conto, *O Círculo de Giz de Augsburg*, publicado na edição moscovita da *International Literatur* de 1941.[2]

A versão de Klabund é digna de figurar ao lado da de Brecht, devido à sua rara beleza e sensibilidade, embora fundamentalmente diferente na visão geral. *Der Kreidekreis (O Círculo de Giz)*, de Klabund, conta a história de Haitang, jovem bela e pobre que é forçada a viver numa casa de prostituição, pois sua família foi arruinada pelo cobrador de taxas do mandarim Ma, e seu pai, em conseqüência disso, cometeu suicídio na porta da casa do malfeitor. No bordel, Haitang é vista pelo príncipe Pao, que viaja incógnito. Ele se apaixona por ela, mas é pobre demais para competir com Ma, que também sucumbe aos encantos da moça. Casada com Ma, ela lhe dá um filho, despertando o ódio de sua primeira esposa, estéril. Esta então consegue envenenar o marido e lançar suspeitas sobre a bela Haitang. A perversa mulher alega que a criança é sua, pois só assim obterá direitos sobre as propriedades. Haitang é trazida até um juiz corrupto, que decide em favor da primeira esposa e ordena a execução da moça. Por sorte, chega um mensageiro, anunciando a morte do velho imperador e a ascensão do novo soberano ao trono. Este expediu a ordem de que todos os julgamentos sejam suspensos, e os litigantes, levados a Pequim. O jovem imperador decide o caso por meio de um círculo de giz traçado no chão. Coloca o menino no centro do círculo, pedindo às duas mulheres que o reclamam como filho que o puxem para fora. A verdadeira mãe hesita em lidar asperamente com a criança e é declarada vitoriosa. O príncipe (agora imperador) e Haitang reconheceram-se, e, para rematar a história, ele revela ter sido o homem que a procurou em seu leito solitário na noite do casamento, sendo, portanto, o pai da criança. O que poderia ser melhor que isso? Ele vai se casar com Haitang, que já lhe deu o herdeiro do trono!

Mas *Der Kreidekreis* é, na verdade, mais do que um conto de fadas. Trata-se de uma áspera sátira social, dirigida contra a opressão dos ricos, a corrupção dos tribunais e a vidência dos governantes.

Assim, o "supremo juiz da corte" Tshu (tendo recebido algo da viúva de Ma) diz:

> "Ouro... ouro... não há música mais agradável do que ouvir o som do ouro rolando sobre uma mesa dura. Soa como os sinos de um pagode. Quando ouço o retinir do ouro torno-me religioso".[3]

O irmão de Haitang expressa-se de maneira crua:

> "Imperador e juízes — todos vocês são feitos do mesmo estofo! O novo imperador não será melhor do que o velho. Nós, pobres desgraçados, continuaremos coaxando à beira do caminho, mesmo sob sua bandeira do dragão".[4]

Ele é porta-voz do pobre-diabo e crítico do seu tempo. Mas sua irmã Haitang fala em justiça e misericórdia humana, recusando-se a julgar seus acusadores:

Sustento sobre vós o bastão do julgamento,
Mas quebro-o, pois não posso agir como juiz.
Nenhum homem é digno de usar o traje de juiz,
Se pensar de modo injusto e injustamente agir.[5]

Esses são todos temas que atraem Brecht. A moldura e prólogo de seu *Círculo de Giz Caucasiano* é uma briga entre duas fazendas coletivas soviéticas, uma de criadores de ovelhas, outra de plantadores de frutas. Ambas foram deslocadas por causa da guerra, mas agora estão retornando a seu local de origem. Os plantadores de frutas criaram um esquema de irrigação que vai requerer o uso da terra dos criadores de ovelhas. Segue-se uma discussão animada, mas pacífica. Os criadores de ovelhas convencem-se de que o projeto de seus rivais será mais útil à comunidade do que o seu próprio, e, para honrar o acordo, os plantadores de frutas apresentam uma peça. A razão, o senso comum e a utilidade social vencem. O bem comunal triunfou.

A peça funde muitos elementos à maneira tipicamente brechtiana. É uma "peça com canções" e tem um menestrel narrador e cantador, no familiar estilo nô. Inclui uma rápida série de incidentes e também elementos burlescos. Como peça, divide-se em duas partes distintas mas não inteiramente separadas: a fuga de Grusha e o julgamento de Azdak.

A cena tem lugar numa cidade no antigo Cáucaso, numa época de revolta e confusão política. O governante é derrubado do poder e executado. Na pressa de fugir, sua esposa deixa para trás o filhinho, um menino. Grusha, uma criada da cozinha, depois de alguns momentos de hesitação, salva o bebê dos assassinos que chegam e foge com ele. Por causa da criança, Grusha enfrenta dificuldades. Num esforço para dar-lhe algum status, casa-se com um camponês que finge ter uma doença fatal para escapar ao serviço no Exército. Mas, antes de sua fuga, ela e um soldado haviam ficado noivos. Quando os distúrbios acabam e o soldado retorna, encontra Grusha com a criança e, sem entender direito a situação, abandona-a. A esposa do governante também volta e reclama a posse da criança.

O segundo episódio importante apresenta o vagabundo Azdak, que, na eclosão das revoltas, esconde um grão-duque fugitivo e no meio da confusão toda é indicado juiz local. Suas decisões e veredictos fantásticos são completamente absurdos. Ele tira dos ricos e dá aos pobres. Com o retorno do *status quo*, ameaçam-no de morte. Mas o grão-duque recompensa-o pelo favor prestado durante a rebelião. Assim, é Azdak quem preside o julgamento que envolve Grusha, a esposa do governador e a criança. Lançando mão do recurso ao círculo de giz, ele entrega a criança a Grusha; e por meio de outro truque concede a ela o divórcio do marido, possibilitando-lhe ficar com seu noivo Chachava e também com o bebê.

Humanitarismo em tempos de revolta — como era contemporâneo esse tema nos anos de 1943 a 1945! Brecht escrevera

Sempre em tempo de carnificina
Há um homem rasgando sua camisa
Em tiras, para pensar as feridas de outro homem.[6]

E, a respeito de si mesmo:

Os operários finlandeses
Deram-lhe uma cama e uma escrivaninha,
Os escritores soviéticos trouxeram-no até o barco,
Um dono de lavanderia judeu em Los Angeles

Mandou-lhe um terno:
O inimigo dos carniceiros
Encontrou amigos.[7]

O Círculo de Giz Caucasiano define a moralidade em termos de ''uso'' social. A mãe biológica abandonou seu filho. Grusha põe em ação sua moral social e torna a criança sua, por meio de seus próprios sacrifícios e privações. Cada ato em benefício da criança coloca em risco suas próprias chances de escapar ou sobreviver. Ela traz ordem à desordem dos tempos assim como o vagabundo Azdak, porta-voz dos ''insultados e injuriados'', cinicamente faz o mesmo. Mas por meio das ações dele a ordem tradicional revela-se como opressão e tirania, e sua desordem, como humanitarismo. Mas, como afirma Brecht, ''em tempos ruins a humanidade e a benevolência tornam-se perigosas''. Grusha é uma *sucker* (sugadora) — Brecht usa o termo americano. Apropria-se ilegalmente da criança. Todos os seus atos são contraditórios e suicidas. Sua transformação produz uma personalidade ''produtiva''. Grusha produz a maternidade dentro de si mesma.[8] O teste final, no tribunal, é totalmente paradoxal segundo os padrões tradicionais. Quando Azdak pergunta a Grusha por que, como boa mãe, ela não devolveria a criança a seus confortos e luxos principescos, ela olha para a mãe biológica, os criados, os guerreiros armados, os conselheiros da mãe. Fica calada, e é o menestrel quem fala por ela:

Se ele andasse em sapatos dourados,
Esmagaria os fracos.
Teria de fazer o mal,
E rir enquanto o fizesse.[9]

Grusha quer transformar a criança num ser humano. O menestrel resume a ''moral'' da história depois de dada a sentença: ''O que existe deve pertencer aos que são bons para isso; assim, as crianças devem pertencer às pessoas maternais, não importa o que estas façam; as carroças, aos bons condutores, para que sejam bem conduzidas; e o vale, a quem o irriga, de modo que possa produzir frutos''.[10]

Não podemos deixar de nos deter um momento numa cena extraordinária: o diálogo de Chachava e Grusha no início da peça, com sua dissimulação bem-humorada, a ternura irônica, a tocante simplicidade. Ele recebe a incumbência de acompanhar a esposa do governador; ela é deixada para trás.

SIMON CHACHAVA — *Permita-me perguntar: a senhorita ainda tem pais?*
GRUSHA — *Não, só um irmão.*
SIMON — *Como o tempo é curto, a segunda pergunta poderia ser: a jovem é saudável como um peixe na água?*
GRUSHA — *Talvez aqui ou ali uma ferroada no ombro direito; de resto, bastante forte para qualquer trabalho. Ninguém ainda se queixou...*
SIMON — *Pergunta três: a jovem é dada à impaciência? Pede maçãs no inverno?*
GRUSHA — *Impaciente... não. Mas, se um homem vai para a guerra e inexplicavelmente não me dá notícias, isso é ruim.*
SIMON — *Chegará uma mensagem. Finalmente, a questão principal...*
GRUSHA — *Simon Chachava, já que tenho de correr para o terceiro tribunal, a resposta é Sim...*[11]

Mais uma vez o pequeno heroísmo do pequeno herói projeta um novo mundo. Conforme recita o menestrel:

Oh, cegueira dos grandes! Vagam como deuses
Grandes sobre costas curvadas, certos
De seus punhos alugados, confiando
Na força, que durou tanto tempo.
Mas tanto tempo não é para sempre.
Oh, mudança de tempos! Vós, esperança do povo![12]

XII

O Julgamento de Bertolt Brecht

> *Tenho a honra de me expor como testemunha hostil. (...) Declaro, além disso, que em minha opinião a perseguição ignorante e supersticiosa aos que acreditam numa doutrina política e econômica que é, afinal, criação de grandes mentes e grandes pensadores — declaro que essa perseguição não é apenas degradante para os próprios perseguidores mas também muito prejudicial para a reputação cultural deste país.*
>
> THOMAS MANN, *Discurso em favor da Comissão para a Primeira Emenda*

Se a ironia dialética era a especialidade e o prazer de Brecht, ele só podia se sentir particularmente atingido pelo que agora, no ano de 1947, lhe acontecia. Em 19 de setembro, foi intimado a comparecer diante da Comissão sobre Atividades Antiamericanas da Câmara. Se essa situação, que marcou uma das mais negras páginas da história da democracia dos Estados Unidos, não tivesse sido tão séria e carregada de tanta tragédia para tantas vítimas, poderia quase afigurar-se como tema de uma de suas próprias peças.

Pois foi em julho de 1947 que *A Vida de Galileu,* com sua denúncia da capitulação do intelectual e sua exposição das responsabilidades do cientista em relação à comunidade, foi apresentada em Los Angeles, com Charles Laughton no papel de Galileu. Em dezembro desse ano, estavam em andamento os preparativos para sua produção em Nova York. E um dos principais dramaturgos do mundo, exilado por causa de suas atividades e obras antinazistas, era então intimado a responder por suas opiniões políticas.

Mas esse paradoxo não completava ainda o ''cenário'' do drama. Se Brecht tivesse o dom da clarividência, certamente teria se deleitado com outro aspecto dessa situação terrível. Pois na função de presidente da comissão estava o deputado federal J. Parnell Thomas, de Nova Jérsei, que, algum tempo depois de Brecht já ter voltado a Berlim, foi acusado, processado e condenado à cadeia por conspiração para fraudar seu próprio governo, sendo mais tarde perdoado pelo presidente Truman.

Acaso o mestre do ''estranhamento'' poderia ter inventado um exemplo mais poderoso do que o que estivera procurando a vida toda?

A longa sucessão dessas investigações vinha desde os anos trinta, época da Depressão e do *New Deal,* quando os antecedentes dessas comissões eram presididos por Hamilton Fish. A comissão particular para a qual Brecht foi intimado instalou-se em 1938, pelo deputado Martin Dies, do Texas. Outras comissões menores e maiores seriam criadas, como a Subcomissão de Segurança Interna do Senado, e em vários Estados, a exemplo da Comissão Rapp Coudert, em Nova York. Após uma retração momentânea durante a grande aliança da Segunda Guerra Mundial, assumiram formas mais poderosas e aterrorizantes com a emergência da guerra fria e a evocação da ''Cortina de Ferro'', chegando ao seu apogeu com a caça às bruxas dirigida pelo senador Joseph R. McCarthy, no início dos anos cinqüenta.

O objeto imediato desses interrogatórios de 1947 era a ''subversão'' em Hollywood. Junto com o deputado J. Parnell Thomas, faziam parte da comissão John McDowell, da Pennsylvania, Richard B. Vail, de Illinois, e Richard M. Nixon, da Califórnia. Alguns dos mais distintos e talentosos membros da colônia cinematográfica foram chamados, interrogados, expostos à luz de uma publicidade que só viria a prejudicar suas carreiras, caso não ''cooperassem''. Dez deles, que invocaram a Primeira Emenda da Constituição, foram condenados por recusarem-se a responder a perguntas críticas e mandados para a cadeia.

Entre os apanhados na rede estava Bertolt Brecht, que compareceu diante da comissão em 30 de outubro, representado por Robert W. Kenny e Bartley C. Crum.

Aparentemente, amigos e conhecidos de Brecht haviam sido interrogados em particular antes da investigação sobre as ligações, atividades e opiniões do dramaturgo. Eis o que relata Fritz Kortner:

> "Também Dorothy Thompson foi interrogada sobre o fato de ter ajudado a trazer Brecht para a América. E ocorreu o mesmo com aqueles que haviam financiado a fuga de Brecht da Finlândia. Com a consciência limpa, pude declarar que Brecht não era um agente político, mas um poeta revolucionário. Nos arquivos do FBI, a polícia política, foram encontrados vários de seus poemas, os quais me foram mostrados. Bem, disse eu, um agente político não escreve poemas expressando suas convicções políticas. Um agente as esconde. Quando me pressionaram para revelar algo sobre nossas discussões políticas, relatei uma conversa que acontecera pouco antes entre nós dois. Eu na época trabalhava num filme sobre Garibaldi, que estava sendo rodado. As leituras que fiz ligadas a esse filme abriram meus olhos para as condições atrasadas na Itália. Tomei conhecimento dos bordéis nos portos marítimos italianos, freqüentados por marujos e homens do mar, em tal número que não era inusitado para uma moça atender mais de cem clientes por dia. Expressei meu horror a Brecht, que opinou: 'Vocês, liberais, dizem que cem é desumano? Não mais que oitenta!' Nunca ouvi sentimentos mais radicais dos lábios de Brecht. O oficial americano achou graça".[1]

O interrogatório de Brecht, feito por Robert E. Stripling, investigador da comissão, revelou uma grotesca semelhança com as cenas de julgamento de *Homem é Homem* ou *Mahagonny*. Brecht entendia pouco inglês e falava ainda menos. Os membros da comissão, naturalmente, não sabiam alemão. Freqüentemente era necessária a intervenção de um tradutor oficial. Brecht, que até o fim da vida sempre saboreou discussões dialéticas com adversários, aparentemente gostou desse confronto, embora fosse difícil determinar se uma ou duas afirmações ambíguas que fez deveram-se à má compreensão da língua ou a mera perversidade. Não lhe permitiram ler sua digna declaração sobre sua história e suas crenças. Já que ele não era membro do Partido Comunista, e declarou isso, foi tratado com cautela, até com (quase deliberada?) falta de habilidade. Ele não se engajara em atividades políticas nesse país; na verdade, escrevera apenas um roteiro cinematográfico; não se misturara com os subversivos americanos etc. etc. De qualquer modo, a comissão estava interessada em caça maior e mais local e, quando a destruía, fazia-a se ajoelhar humildemente, ameaçando sua existência. Havia aí uma prova positiva de que, se a comissão ainda não ouvira, pelo menos entendia instintivamente o famoso e muito repetido dito brechtiano: *"Erst kommt das Fressen, dann die Moral" (Primeiro a comida, depois a moral).*[2]

A comissão não estava interessada nas atividades de Brecht contra Hitler e o nazismo nem em seu conceito da função do escritor, e procurou levá-lo a falar sobre obras que tinham sido traduzidas para o inglês e publicadas nos Estados Unidos. Uma matéria de Tretyakov em inglês aparecera no *International Literature*, em 1937,[3] com comentários sobre a política de Brecht, conforme se revelava em suas peças. Brecht afirmou que não se lembrava da entrevista. Parecia especialmente confuso, ou querer confundir, ao discutir *Die Massnahme*. Um extenso comentário sobre a idéia de *Einverständis* — a aquiescência do agitador comunista em sua própria aniquilação — teria exigido tempo. Assim, temos este diálogo ambíguo:

> *PRESIDENTE — Entendo pelos seus comentários, pela sua resposta, que ele foi apenas morto, não foi assassinado?*
> *SR. BRECHT — Ele queria morrer.*
> *PRESIDENTE — Então eles o mataram?*
> *SR. BRECHT — Não; eles não o mataram... não nessa história. Ele se matou. Eles o apoiaram, mas naturalmente disseram-lhe que seria melhor que desaparecesse, melhor para ele, para eles e para a causa em que ele também acreditava.*

Depois disso o sr. Stripling abordou as visitas de Brecht a Moscou e a entrevista de Tretyakov, na qual se dá um relato diferente de *Die Massnahme*. Perguntas adicionais relacionavam-se com o fato de Brecht ter ou não baseado uma série de textos seus em Marx e Lênin.

> *SR. BRECHT — Não; não creio que seja correto, mas naturalmente estudei, tinha de estudar, como dramaturgo que escrevia peças históricas. Eu, é claro, tinha de estudar as idéias de Marx sobre a história. Não creio que se possam escrever peças inteligentes hoje em dia sem esse estudo. Também a história escrita hoje é vitalmente influenciada pelos estudos de Marx sobre ela.*

Fora Brecht convidado a fazer parte do Partido Comunista? Sim, respondeu Brecht, por alguns leitores de seus poemas ou membros de suas platéias, mas “aí descobri que isso não era da minha conta”. Obviamente, Brecht não era o cão *setter* que procuravam. Depois da leitura de um ou dois dos poemas traduzidos — sobre os quais Brecht afirmou, acertadamente, serem “muito diferentes” no original —, ele foi liberado com algumas palavras de aprovação do presidente da comissão.

Baseado na longa experiência como refugiado, e sentindo que a atmosfera se tornava cada vez mais densa nos Estados Unidos, Brecht não permaneceu ali por muito tempo. Sem mesmo esperar a iminente apresentação de *Galileu* em Nova York, despediu-se do país e partiu mais uma vez, agora em direção a um “lar” muito incerto e completamente mudado. O fato de existirem dois possíveis “lares” não facilitava em nada o retorno. Na verdade, impedido de entrar na Zona da Alemanha Ocidental pelas autoridades americanas, o primeiro ponto de parada de Brecht foi a Suíça. Era um bom lugar para se fazer um reconhecimento do território ao redor. Depos de catorze anos de ausência, ele estava de novo na periferia de sua terra natal.

Quando esboçasse numa folha de papel um balanço hipotético de suas experiências e criatividade nesses anos de exílio, o que poderia mostrar de verdade? Externamente, uma série de trabalhos entre os melhores que jamais produziria: de *Mãe Coragem* e *Puntila* a *Galileu* e *O Círculo de Giz Caucasiano.* No âmbito teórico, uma exposição de suas idéias sobre o teatro, culminando com *Breve Organon.* A nível pessoal, um aprofundamento radical da compreensão de si mesmo e do mundo ao redor, que levara a um pleno amadurecimento do que pode ser chamado seu “marxismo humanista”. E, por fim, a firme convicção de que seu credo social e político se revelava correto, de que a história, com a vitória sobre Hitler e o nazismo, mais do que corroborara a sua profunda fé no “povo”. Sempre realista, não era cego aos problemas que agora estavam à sua frente — problemas do povo alemão e do mundo em geral. Tendo, como ele mesmo gostava de dizer, superado as dificuldades das montanhas, agora estava pronto para enfrentar as durezas ainda maiores das planícies.

Quanto ao seu impacto sobre a América e o público americano, não se podia dizer que fosse amplo ou profundo. Na verdade, era mais conhecido agora, mas, considerando-se sua importância e talento, não o suficiente. Mas estaria sendo mais bem compreendido? Dificilmente. Suas peças eram familiares a um público restrito, através dos trabalhos realizados por teatros universitários e da dedicação de Eric Bentley. Seus poemas estavam sendo traduzidos de forma notável por H.R. Hays. Suas canções — as mais radicais e revolucionárias, musicadas por Eisler — eram de longe suas obras mais populares. Só saboreara uma de suas aventuras cinematográficas. Talvez a experiência mais decepcionante de todas tenha sido a recepção de *Galileu.*

Ele trabalhara com Laughton por quase dois anos. Em 30 de julho de 1947, a peça estreara no Coronet Theatre, em Hollywood. Brecht tinha todos os motivos para esperar que, à luz do histórico lançamento da bomba atômica, a peça seria compreendida pelo que era. A magnificência de Charles Laughton enfrentou olhos e ouvidos quase indiferentes. *Variety* considerou o roteiro enfadonho. Gladwin Hill, da Califórnia, numa reportagem para *The New York Times,* refletiu a reação geral. “A apresentação (...) de alguma forma carece do impacto implícito contido na história. Parece estéril em termos de clímax e até parca em momentos excitantes... Dificilmente nos inspira um suspiro de simpatia quando a determinação científica de Galileu corta o romance de sua filha. Sua retratação é convencional e maçante.” E depois havia a “superentusiasta atuação” de Laughton bem como do restante do elenco. Finalmente, e mais crucial: “parece questionável se a técnica episódica é um veículo acessível a um tema menos expositivo do que emocional. É difícil apresentar em compassos pequenos a maré do conflito humano”.[4]

Poucas palavras de elogio para alguns dos demais atores não foram suficientes para compensar a condenação preponderante do trabalho como um todo. Hugo Haas fez o papel do cardeal Barberini, e Frances Heflin, o de Virgínia. Brecht participara da direção, a cargo de Joseph Losey.

Quando a produção de *Galileu* chegou ao Maxine Theatre de Nova York, em 7 de dezembro daquele ano, Brecht já estava na Europa. Dificilmente a recepção da peça o teria comovido. As críticas foram quase todas desfavoráveis. Brooks Atkinson, que ficaria arrebatado com *Todos os Meus Filhos*, de Arthur Miller, achou a obra de Brecht "frouxa e episódica"; o desempenho, "pretensioso", sobretudo o de Laughton, que "desperdiça sua parte"; a representação, "cheia de respeito na intenção, mas casual e insignificante na estrutura, como se todo mundo tivesse vergonha de ser sério em assuntos sérios. (...) Apesar de seu Galileu ser um bom Laughton, não é Galileu".[5]

Embora possa haver alguma verdade na crítica à produção (na verdade Joseph Losey, que a dirigiu, considerou seus resultados melhores do que na Califórnia), não há nos comentários de Atkinson nenhuma percepção de que nessa obra havia um estilo radicalmente novo de escrita, ou de que idéias profundas e importantes tinham levado a uma realização dramática. O crítico em outros aspectos bem-intencionado e perceptivo perdera um momento histórico.

Terceira Parte

REGRESSO AO LAR

I

Avistando o Lar

Diga, casa, postada entre a pereira e o som:
Aquelas antigas palavras que um fugitivo outrora rabiscou
Nas paredes — A verdade é sempre concreta —
Sobreviveram às ruínas dos bombardeios e da guerra?
BRECHT, *Ao refúgio dinamarquês*

A Suíça não era o lar, mas estava mais perto do lar do que a América. Lá ele estabeleceu-se numa casa modesta, com vista para o lago Zurique, em Herrliberg, e, à típica moda brechtiana, pôs-se a trabalhar imediatamente. Estava acostumado a esperar — esperar pela permissão de entrar na parte ocidental da Alemanha; esperar por um passaporte (não importava de onde); esperar para ver se poderia instalar-se melhor e começar a reconstruir sua vida e fundar um teatro. Mais uma vez, teve sorte com suas amizades. No Schauspielhaus de Zurique, Brecht pôde saudar muitos artistas alemães que tinham apresentado suas peças durante os negros dias do hitlerismo — *Mãe Coragem, Galileu* e *A Boa Alma de Setsuan.* Casper Neher, antigo companheiro, saiu do limbo para reunir-se a ele — vivo, ativo e ansioso por trabalharem juntos mais uma vez. Novas amizades surgiram: os jovens e brilhantes dramaturgos suíços, Max Frisch e Friedrich Dürrenmatt. E também a talentosa atriz Therese Giehse, famosa intérprete de Mãe Coragem.

Max Frisch deu-nos um inesquecível retrato de Brecht e Helene Weigel nessa época. Escritor de muito talento e também arquiteto, ele ficou profundamente impressionado com a simplicidade de Brecht, tão modesto mas sempre tão curioso, sempre fazendo perguntas, amante da contradição, mas ''fascinante (...)

porque aqui", como diz Frisch, havia "uma vida que deriva do pensamento e do pensar". Brecht amava falar — sobre arquitetura, política e, naturalmente, sobre teatro. E adorava ler em voz alta:

> *Entrei nas cidades em tempos de desordem...*
> *Quando reinava a fome.*

> "Ele lê" [é assim que Frisch o enxerga] "quase timidamente, mas sem rigidez, nada diferente do Brecht de antes ou depois. Sua voz é macia, sem mudança na fala nativa (...), quase sem ênfase (...) com a postura de um homem que lê uma carta — informativa."

Ele não se perturba com um visitante inesperado e continua. O efeito da leitura é profundo, mas não ungido, pois, como acrescenta Frisch, "o mundo real está aqui e no poema também".

Frisch e Brecht discutem sobre teatro. Brecht está completando *Breve Organon,* exposição definitiva de sua teoria dramática. Frisch fica perplexo, impressionado. Especula se a teoria de *Verfremdung* não poderia ser aplicada à narração de histórias. Obras subseqüentes de Frisch mostrarão como é profunda a marca que Brecht causou nele. "E então", anota o suíço, "está na hora de voltar para casa."

> "Brecht pega o boné e o jarro de leite colocado na soleira da porta. (...) Quando não estou de bicicleta, ele me acompanha até a estação de trem. (...) Deixa a plataforma com passos rápidos, curtos e bastante leves, braços conspicuamente imóveis, cabeça inclinada, o boné puxado sobre a testa, como para esconder o rosto, meio tímido, meio conspirador. Dá a impressão de um trabalhador nada grave, um operário metalúrgico, mas um tanto esguio e franzino para isso (...), secreto e atento (...), um fugitivo que deixou muitas estações ferroviárias, tímido demais para ser um homem do mundo, experiente demais para ser um intelectual, informado demais para não ser ansioso, um homem sem pátria, um homem com uma breve estada, um passante do nosso dia, um homem chamado Brecht, um físico, um poeta sem incenso..."[1]

Brecht era um homem sem governo, "sem documentos", um cidadão de país nenhum, mas estava em terra de fala alemã, um país com teatros, bons atores, um país em que o respeitavam. O Schauspielhaus de Zurique preparava uma reapresentação de *Mãe Coragem;* em 5 de junho de 1948, sob a direção de Kurt Hirschfeld e Brecht, *Puntila* foi apresentada pela primeira vez.

Mas em fevereiro desse ano ocorrera um fato ainda mais importante. O teatro municipal de Chur, capital dos Grisões, convidara Brecht para produzir sua adaptação de *Antígona,* de Sófocles, na tradução de Friedrich Hölderlin. Helene Weigel faria o papel da heroína e Caspar Neher criaria o cenário. Em todos os aspectos, tratava-se de uma produção impressionante, e como tal foi recebida. Era a primeira peça grega (para não dizer tema grego) que Brecht adaptava; ele sempre se considerara mais próximo de Roma do que da Grécia. Mas o tema o atraía: era político e falava da resistência à tirania. Ele estava muito preocupado com o futuro do teatro, sobretudo com a restauração e reavivação, para a nova era, de um repertório dramático que havia sido terrivelmente distorcido e confundido pelos nazistas. Este fora, na verdade, o caso da versão de Hölderlin de *Antígona,* usada, especialmente nas produções vienenses, para exibir a doutrina nazista, colocando a "sensibilidade feminina" (Antígona) contra a "razão masculina" (Creonte), num texto sublinhado com frenesis báquicos e místicos.

A versão de Brecht abre com um prólogo contemporâneo que se passa em Berlim, em abril de 1945. A guerra está acabando. Ao amanhecer, duas irmãs saem de um abrigo antiaéreo, a caminho de casa. Diante da porta de casa, deparam com o irmão enforcado, que aparentemente desertara do Exército em retirada. Pode ainda estar vivo. Uma das irmãs se atreveria a cortar a corda na cara do homem da SS?

Então começa a peça propriamente dita, uma adaptação da tradução de Frederic Hölderlin feita mais de cem anos antes. Essa versão passara por longo tempo como uma daquelas grandes traduções clássicas que conseguira transmitir toda a majestade e grandeza do original. Mas um exame mais detido dos textos de Brecht e de Hölderlin revela distanciamentos que mostram que a peça não é nem Hölderlin nem Sófocles, embora contenha muitos elementos de ambos. Pois, como comentou Brecht numa nota, o cerne da peça não era a representação da resistência (neste caso a resistência interna alemã ao nazismo), mas mais o estudo de uma tirania em colapso. Depois da Primeira Guerra Mundial, Walter Hasenclever escrevera uma *Antígona* vigorosa, na qual a heroína aparece como encarnação de um pacifismo apaixonado. Para Brecht, também, a peça se torna veículo para transmitir seus próprios sentimentos sobre a guerra. O centro da atenção transfere-se de Antígona para Creonte. A peça abre com a tradicional e bela lamentação de Antígona sobre a maldição que paira sobre sua família, mas Brecht substituiu os versos de Hölderlin, liturgicamente sublimes e magníficos mas arcaicos, por versos mais breves, embora não menos nobres:

Assim, dizia Hölderlin:

Gemeinsamschwesterliches! o Ismenes Haupt!
Weisst du etwas, das nicht der Erde Vater
Erfuhr, mit uns, die wir bis hierher leben,
Ein Nennbares, sei Ödipus gehascht ward?[2]

Irmã minha, oh, semblante de Ismênia!
Acaso sabes algo que o Pai da Terra
Não nos fez passar enquanto aqui vivemos,
Algo importante desde que Édipo foi apanhado?

E Brecht:

Schwester, Ismene, Zwillingsreis
Aus des Ödipus Stamm, weisst du etwas
Irrsal, traurige Arbeit, Schändliches
Das der Erde Vater noch nicht verhängt hat
Über uns, die bis hierher lebten?[3]

Ismênia, irmã, ramo gêmeo
Do tronco de Édipo, acaso sabes de algum
Enganoso, triste, infamante trabalho
Que o Pai da Terra não tenha colocado
Sobre nós, que aqui vivemos?

Os versos de Brecht são concisos, menos frouxos e mais compreensíveis aos ouvidos da platéia do que os de Hölderlin. Mas imediatamente nos damos conta de uma transformação radical do original: a defesa de Tebas levada a cabo por Creonte contra os ataques dos argivos liderados por Polinice, um dos dois filhos de Édipo, é transformada por Brecht numa guerra predatória de Creonte e os tebanos contra Argos, com o objetivo de conquistar os depósitos de ferro dessa cidade. Os irmãos de Antígona, Etéocles e Polinice, em vez de estarem em lados opostos, como no drama original, encontram-se combatendo nas fileiras de Creonte. Horrorizado com a morte de Etéocles, Polinice foge das fileiras e é morto por Creonte, que lhe recusa um enterro ritual por causa de sua covardia. A peça então continua da maneira original: a tentativa de Antígona de enterrar o corpo do irmão e a descoberta de seu ato pelos soldados da guarda.

A peça não seria de Brecht se o elemento classe fosse omitido. Ele é aqui introduzido nas falas do guarda que relata a violação do decreto de Creonte antes de ele ter descoberto a culpada. Acusado por Creonte de ter sido subornado, ele responde:

> "O que mais receio é receber algo feito de cânhamo, pois há mais cânhamo nas mãos dos nobres do que ouro para gente como nós. Como o senhor bem há de entender".[4]

O inesquecível *Hino ao Homem* de Sófocles é lindamente traduzido por Brecht, mas com um adendo característico. O homem é dotado de capacidades infinitas, canta Sófocles: "Milagres são muitos, mas nenhum mais maravilhoso do que o Homem...". Ele recita as grandes e muitas realizações das quais o homem é capaz mas também sua impotência em face da morte e seu dever de honrar as leis dos deuses e da cidade. Brecht amplia essas partes:

Ele curva o pescoço do próximo como o de um boi
Enquanto seu próximo lhe puxa as entranhas...
Dificilmente consegue encher seu próprio bucho
Mas tem de cercar com um muro o que possui...
O que é humano ele não estima,
E assim torna-se monstro até para si mesmo.[5]

De flagelo da irreligiosidade e desumanidade de Creonte, Antígona passa a acusadora de seu imperialismo e belicismo, e também profetisa, a prever o tirano que ele virá a ser. Hêmon, filho de Creonte e noivo de Antígona, e ela própria caminham para a morte, mas não antes que os argivos, excitados pela fúria na batalha final, se voltem contra os tebanos, derrotando-os e matando também o outro filho de Creonte. "Agora Tebas caiu", lamenta-se este, no retorno de sua vã missão de evitar a morte de Hêmon, e trazendo consigo as roupas ensangüentadas desse filho.

A apresentação da *Antígona* de Brecht em Chur revelou-se notável graças a uma série de circunstâncias: Brecht estava mais uma vez na direção; Helene Weigel voltava a representar, após uma década de quase silêncio; e Caspar Neher juntara-se aos dois para projetar os cenários.

Também para o público deve ter sido uma experiência extraordinária, pois foram dispensados os velhos cenários clássicos de costume na produção de peças gregas. Em vez disso,

> "diante de um semicírculo de biombos cobertos de tecido vermelho, bancos compridos, nos quais ficavam os atores, enquanto aguardavam sua vez. No centro do cenário, uma abertura onde estava localizada a plataforma giratória, que era operada à vista de todos e servia também de saída para os atores quando estes terminavam suas partes. A área de representação era emoldurada por quatro postes, nos quais foram fixados crânios de cavalos. (...) O fato de os atores permanecerem sentados abertamente no palco, atuando de fato como atores apenas quando entravam na área de representação (fortemente iluminada), destinava-se a fazer com que a platéia não imaginasse que fora transportada para o cenário da história, mas que estava sendo convidada a tomar parte na apresentação de um poema antigo, independente da maneira como fora reconstituído. (...) Os trajes dos homens eram confeccionados com pano de saco não tingido, os das mulheres, de algodão. (...) Um cuidado especial fora dispensado aos cenários, entregues a bons especialistas. Isso era feito não para que a platéia ou os atores os imaginassem reais, mas para fornecer a ambos belos objetos".[6]

É certamente típico de Brecht e Helene Weigel, e não menos do que de Caspar Neher, o extremo esmero com uma apresentação dirigida a uma platéia provinciana, num teatro pequeno usado também como cinema e com um elenco de atores inexperientes. Mas esse primitivismo realmente combinava com Brecht. Sentado em sua estimada cadeira dobrável (mais tarde usada como trono de Creonte), dirigiu e orientou os atores — nem sempre, é claro, sem alguma tensão de todos os lados. Hans Curjel, diretor artístico do teatro, relatou que o trabalho causou profunda impressão em muitos espectadores, mas que grande parte dos "intelectuais" de Chur reagiu desfavoravelmente a essa apresentação não convencional e "áspera". Acrescentou que o teatro permaneceu meio vazio durante os poucos espetáculos. A geração mais jovem de estudantes locais e das vizinhanças, porém, apreciou plenamente a colaboração de Brecht.[7]

Contudo, é duvidoso que o dramaturgo tenha conseguido seu objetivo de compor realmente uma nova peça desmembrando a tragédia de Sófocles. No poeta grego, a magnífica e inexorável força do tratamento aparentemente sacrílego dado por Creonte ao morto Polinice, por ser um inimigo, parece deformada na atenuação que Brecht faz dessa injúria, transformando-a em covardia. Também a guerra entre os argivos e os tebanos se torna menos convincente, devido à interpretação econômica, do que era no original, como afirmação de poder.

Com essa produção de *Antígona* Brecht iniciou uma série de livros "Modelo". Consistiam em detalhadas e numerosas fotos feitas por Ruth Berlay (que começara a experiência com Brecht na Dinamarca), acompanhadas de anotações documentais e argumentações sobre cada passo na preparação de uma peça para apresentação. Esses livros se revelariam valiosíssimos, não apenas pela luz que lançavam sobre o modo de trabalhar do próprio Brecht como também para outros grupos teatrais interessados em produzir suas obras.

Mas nem seu prestígio nem suas atividades o livraram de aborrecimentos com as autoridades governamentais suíças. Afinal, ele ainda era um homem "sem pátria". Embora no decorrer dos anos tivesse se acostumado com as pressões burocráticas, estas nunca eram agradáveis. Alguma coisa tinha de ser feita.

Perspectivas de alívio surgiram quando Caspar Neher o apresentou ao compositor Gottfried von Einem, diretor musical dos Festivais de Salzburgo. Von Einem, ansioso por revitalizar essa instituição, viu em Brecht um novo espírito teatral que poderia tirar os festivais de sua anacrônica e grave debilidade. Ao saber do interesse do dramaturgo, Von Einem lutou para assegurar-lhe os documentos necessários. Brecht, juntamente com a família, viajou para Salzburgo, dando início a planos ambiciosos para apresentações, nessa cidade e em Viena, de *Mãe Coragem, Antígona, O*

Círculo de Giz Caucasiano e, antecipando o centenário de Goethe, *Fausto.* Infelizmente, esses planos não se concretizariam.

Von Einem conseguira a cooperação do Landeshauptmann de Salzburgo, dr. Rehrl e, apesar de dois anos de espera, Brecht obteve a cidadania austríaca em 1950. A divulgação desse ato desencadeou um escândalo na Áustria — o que realmente pôs fim aos empreendimentos em Salzburgo. Mais desafortunadamente ainda, esse fato condenou uma obra original destinada aos festivais, que poderia ter colaborado muito para ressuscitá-los — a incompleta *Salzburger Totentanz (Dança da Morte de Salzburgo),* na qual Brecht trabalhou até o verão de 1951.

Muito alarde se fez sobre os vigorosos esforços de Brecht para fazer da Áustria um lar, e vários motivos ambíguos lhe foram imputados por críticos que dispunham de passaporte para entrar no inconsciente de um homem. Basta aqui citar uma carta escrita por Brecht a Von Einem, em abril de 1949:

> “...eu sei o que se mostraria mais útil para mim do que o adiantamento dos direitos autorais” [sobre o projeto de Salzburgo], “isto é, um passaporte. Se possível, tudo deveria ser feito sem publicidade. O melhor jeito seria o seguinte: H.W.” [Weigel] “é austríaca de nascimento (vienense). Desde 1933 sou um homem sem pátria. Não existe governo alemão no momento. Ela poderia obter um passaporte austríaco? E eu, como seu marido. (...) Não posso me estabelecer numa parte da Alemanha e, assim, estar morto para outra parte. (...) Os suíços estão mais uma vez criando dificuldades para mim”.[8]

Os governos Aliados tinham lhe recusado a entrada no setor ocidental da Alemanha. Havia duas Alemanhas agora, mas sem governos autônomos. A República Democrática Alemã, devemos lembrar, só surgiu como Estado independente em 7 de outubro de 1949.

Já que a *Dança da Morte de Salzburgo* se originara realmente em solo suíço, podemos considerá-la como tendo sido criada ali, embora Brecht trabalhasse nela até 1951.

Essa peça seria a equivalente moderna de *Everyman (Todos os Homens),* antiga, celebrada e veneranda peça moralista inglesa, que Hugo von Hofmannsthal modernizara e que era a indefectível “veterana” dos festivais de Salzburgo nos dias pré-hitleristas. Aqueles programas tinham começado a sofrer de envelhecimento natural e com o peso da megalomania cênica de Max Reinhardt. Esperava-se que depois da Segunda Guerra Mundial — este era o sonho de Von Einem — surgiria um novo festival de Salzburgo, com nova vida e nova substância. Para Brecht, que buscava um lugar onde atuar, isso também pareceu a realização de uma velha ambição. Por temperamento, ele estava próximo do elemento popular do drama medieval, se não de seu conteúdo religioso; e agora via a possibilidade de dar-lhe um tom contemporâneo. O que poderia ser mais atraente do que uma “dança da morte”, sobretudo após ter acontecido uma dança da morte bastante prodigiosa? Com as possibilidades que se abriam depois da guerra, não seria provável que até mesmo a séria Salzburgo e a conservadora Áustria estivessem ansiosas por uma mudança?

A *Dança da Morte de Salzburgo* foi planejada como peça moral em duas partes. Uma delas teria como tema o imperador e a Morte, na qual a Morte faria um contrato com o imperador, pelo qual ela se devotava aos pobres e inferiores e poupava os poderosos — arranjo tolo, pois na Morte não se pode confiar! A outra parte trataria da Peste e seu impacto na rica família de classe média da sra. Frühwirt, que, num típico toque brechtiano, encontraria sua condenação por apressar-se em tirar lucro da Peste ao comprar gado barato. Haveria também uma macabra dança de carnaval diante do pano de fundo da praga devastadora.

Os fragmentos que restaram[9] levam-nos a acreditar que a peça completa teria sido de uma moralidade muito vigorosa. Brecht estava acostumado a trabalhar com meios semelhantes, e as cenas — como aquela entre a Morte e os carpinteiros que constroem uma ponte para o imperador, quando ela tenta persuadi-los a economizar material, mas recebe uma recusa e então parte, num acesso de raiva, para construir choupanas para os pobres; ou a cena da conversa entre a Morte e o imperador, na qual a Morte (simbolizando o capitalismo) se queixa de que foi difamada e o soberano assegura que o mesmo ocorreu com ele; ou nas falas mais coloquiais que acontecem na casa da sra. Frühwirt, com sua característica medieval popular — tudo isso poderia ter servido de elementos para um drama muito bem-sucedido. E Salzburgo teria realmente renascido!

Mesmo enquanto procurava ansiosamente um lugar onde ancorar sua carreira, Brecht não se permitiu distrair-se do trabalho. Ainda no exílio escandinavo, ele e sua falecida colaboradora Margarete Steffin haviam traduzido uma peça do dramaturgo norueguês Nordahl Grieg: *A Derrota: Uma Peça sobre a Comuna de Paris.*

Nordahl Grieg fora um talentoso poeta e dramaturgo que participara da resistência antinazista e morrera num ataque aéreo sobre Berlim, em 1943. Sua peça sobre a Comuna de Paris havia sido motivada pelo pungente final da Guerra Civil espanhola e o triunfo de Franco e seus aliados. Ele traçava um paralelo e uma ligação entre os eventos de 1936-39 e os acontecimentos dos amargos dias em Paris, entre 18 de março de 1871 e os sangrentos dias de maio, em que a Comuna foi liquidada, embora não humilhada.

A Derrota inicia-se no momento em que termina a guerra entre a França e a Prússia. As condições humilhantes foram aceitas por Thiers, que agora, com ajuda de Bismarck, passa a esmagar a comuna proletária de Paris e a Guarda Nacional, que se opusera à rendição do país e à restauração do *status quo.* Os operários parisienses recusam-se a entregar as armas que compraram com suas próprias economias para serem usadas contra os prussianos. Thiers convoca Bismarck para liberar cerca de 40 mil soldados franceses capturados pelos alemães e, dobrando esse número, dá início ao ataque a Paris. A Comuna não tem como enfrentar essa força e suas armas superiores. Os dois meses de agonizante esperança e amarga batalha são descritos por Grieg com vigor comovente. Os conflitos dentro da própria Comuna questionam o uso do terror; o tratamento da traição e colaboração internas; a questão de se a prática da "bondade" não poderia no final converter-se em traição à causa; e o fracasso em resolver as disputas internas — tudo isso aponta para a definitiva derrota da Comuna. Como, na verdade, as palavras do nobre Delescluze da Comuna — "O homem não será mais usado; ele deve *ser!*" — seriam concretizadas? Como poderia a "bondade", armada com um obsoleto fuzil, vencer as metralhadoras de Thiers?

A peça de Grieg é uma tragédia de questões não resolvidas. Na cena final, os últimos insurretos da Comuna, incluindo as crianças, recuaram para um cemitério, onde aguardam a força contra-revolucionária que avança. O velho Delescluze está com eles.

> DELESCLUZE — *Assim acaba a Comuna. Mais do que qualquer outra pessoa, sou responsável pelo terror e pela morte. Vocês me odeiam?...*
> PIERRE — *Não compreende, Delescluze? Em casa, nas ruas, não fazíamos nada senão trabalhar como escravos e preocupar-nos com o amanhã, e depois mais uma vez trabalhar feito escravos... e então vinha a morte, e que coisa inútil e miserável que era! Mas agora é diferente. A vida tornou-se algo grandioso, que é uma pena abandonar.*
> DELESCLUZE — *...Sim, aqueles lá em cima podem calcinar a grama com suas granadas, mas jamais poderão matar o poder da terra de voltar a reverdecer.*
> LUCIEN — *Mas aqueles que vierem depois de nós precisarão de melhores armas! Da próxima vez teremos de vencer! Vencer! Vencer!*

A seguir vem a amarga confissão de Delescluze: a bondade só pode vencer pela força. "Nossos vingadores, nossos filhos, terão de tornar-se uma geração de força desumana. (...) As gerações depois de nós terão de lutar em tempos pavorosos. Eles serão mutilados? Sim. Serão cegados? Sim. Morrerão? Sim, antes de perder o desejo de se tornarem homens livres." E a jovem Gabrielle responde que, se essa é a lei, o homem tem de transcendê-la, com uma só intransigência, para com a injustiça. E quando seus executores se aproximam, ela insiste com as crianças para que os recebam com "sua irreconciliável crença, seu futuro" espelhado em seus sorrisos.[10]

Nem Grieg nem sua tradutora Margarete Steffin viveriam o bastante para ver o fim de Hitler. Em 1947, uma editora da Alemanha Oriental publicou a tradução de Steffin, e pode ter sido esse fato a motivação do renovado interesse de Brecht na Comuna de Paris. De posse de material histórico adicional, fornecido pelas bibliotecas de Zurique, Brecht trabalhou em sua própria versão entre 1948 e 1949. Com justiça, ele considerou sua peça menos como adaptação e mais como uma "contra-afirmação" da obra de Grieg. Embora utilize várias situações e personagens do drama norueguês, a atmosfera geral, embora não menos sombreada pela morte e pela derrota, é mais preocupada em abrandar e mitigar as cenas mais patéticas de Grieg e sublinhar os elementos políticos e sociais. Brecht também atenua os horrores muito vívidos, e de alguma forma arrepiantes, da vida dos cidadãos parisienses sitiados, quando imperava a morte por inanição, operários eram forçados a vender suas ferramentas para que pudessem comprar pão para suas famílias e meninos pescavam nas águas do rio à procura de ratos, que vendiam como alimento. Além disso, ele desloca o centro de gravidade do terrorismo anarco-sindicalista bakuninista de Rigault bem como as atrocidades cometidas por ambos os lados, para um esclarecimento, pelo menos tentado, dos trágicos erros cometidos pela Comuna.

Brecht não chegou a completar as revisões finais da peça e nunca a viu no palco. É preciso assisti-la na incomparável produção do Berliner Ensemble para apreciar sua verdadeira grandeza. Mesmo em sua forma incompleta, trata-se de uma obra comovente, que não se afasta de sua análise ideológica central, no que Brecht era mestre. O humor alterna-se com a ternura, a ironia com a áspera ira. Isso poderia ser considerado um drama popular sério, se os temas não fossem tão chocantes. Como em outras peças do autor, a sabedoria não fala tanto através dos líderes do povo (nesta, são operários e mulheres), mas através do próprio povo.

A peça começa em 22 de janeiro de 1871, oito dias antes de o governo francês render Paris ao inimigo. Os combatentes da Guarda Nacional continuam lutando e morrendo pelo bem da França, embora seja óbvio que ao mesmo tempo a traição está agindo contra eles. Os homens simples de Paris compraram armas com seus próprios salários e, ao ouvir falar na capitulação e na exigência de desarmamento, revoltam-se. Pessoas simples, como as que são vistas em Montmartre — "Papa", o pedreiro; *Madame* Cabet e seu filho Jean; Coco, o relojoeiro; Geneviève, a professora; Langevin, cunhado de *Madame* Cabet, mais tarde delegado na Comuna de Paris. São todas pessoas sobre as quais desabou a carga da guerra e da fome, e sobre quem novamente recairá o ônus maior da paz e das reparações. São elas as que fazem a Comuna de Paris, que se colocará contra Thiers e sua soldadesca de Versalhes.

Pode parecer estranho falar em "ternura" em relação a uma peça de Brecht, mas ela existe em *Os Dias da Comuna*. Talvez mais: uma espécie de decente respeito de pessoa por pessoa (Brecht chamava isso de *Freundlichkeit:* amabilidade, cordialidade), mais claramente personificado em "Papa", quando oferece a *Madame* Cabet a caçarola de galinhas abandonada às pressas pelo gordo explorador; ou quando mais tarde ele e seus ajudantes a presenteiam com um canhão salvo do confisco, que em breve *Madame* Cabet e as outras mulheres, sem o uso da força, defenderão de depredação por soldados regulares. Há humor nessas duas situações bem como na sátira em que "Papa" e os demais, ao celebrar em Montmartre a organização da Comuna de Paris, alegram-se e brindam à liberdade; e quando "Papa" e Jean Cabet representam um diálogo imaginário entre Bismarck e Thiers. Mas a ansiedade séria está sempre ali, subterrânea — nas deliberações da recém-formada Comuna, com sua nova Carta de Direitos; nos conflitos internos das delegações; e especialmente nas preocupações de "Papa", quando ele as transmite a Langevin, agora delegado, com senso político profético, quase instintivo, insistindo num ataque imediato a Versalhes, antes que as tropas de Thiers ataquem Paris.

Há uma beleza simples na alegria de "Papa" pelo nascimento da Comuna:

> "Esta é a primeira noite da história, amigos, em que em Paris não haverá assassinato, roubo, trapaça vergonhosa nem estupro. Pela primeira vez suas ruas estão seguras e ela não precisa de polícia. Pois os banqueiros e os ladrões insignificantes, os coletores de impostos e os manufaturadores, os ministros, as cocotes e os padres, todos emigraram para Versalhes: agora a cidade está habitável".[11]

Langevin já tem algumas reservas quanto a uma "liberdade" abrangente. Quando brindam, ele diz: "Bebo a uma liberdade parcial". Geneviève pergunta por que e ele acrescenta: "Porque ela leva a uma liberdade total".[12] Pois também Langevin está convencido de que deveriam ter realizado a ofensiva contra Versalhes em 18 de março. É o povo que instrui seus mestres. Langevin tem oportunidade de informar a Geneviève: *"Lerne, Lehrerin"* ("Aprenda, professora"). Como na peça de Grieg, também aqui o simples e honesto Beslay é enganado pelo diretor do Banco da França, que todo o tempo andou conspirando com Thiers.

O grito de Langevin é também o de Brecht:

> "Que erros cometemos; que erros cometemos! Naturalmente, deveríamos ter marchado sobre Versalhes de imediato, em 18 de março. Se ao menos tivéssemos tido tempo! Mas o povo nunca tem mais que uma hora. Desgraça a dele se não estiver lá totalmente armado, pronto para a greve!"[13]

E por que, pergunta Geneviève, eles não tinham pegado o dinheiro dos cofres do Banco da França, que por direito pertencia ao povo, e com o qual poderiam também ter subornado os cavalheiros e políticos de Bismarck, e até os seus próprios?

> "Pelo bem da Liberdade, que ninguém compreende. Não estávamos prontos ainda, como todo membro de um exército combatendo numa batalha de vida ou morte, para nos privarmos da liberdade pessoal até ser conquistada a liberdade de todos."

Quando Geneviève indaga: "Mas não foi porque não queríamos sujar nossas mãos com sangue?", Langevin responde: "Sim, mas nesta guerra só existem mãos manchadas de sangue ou amputadas".[13]

Na luta desigual contra as forças mais poderosas de Thiers e MacMahon, seu general em comando, as armas inadequadas e o número insuficiente de membros da Comuna de nada adiantaram.

> "Estão muito bem armados", diz François Faure, "com metralhadoras. Por que os tempos novos sempre dão suas armas primeiro às hienas dos velhos tempos?"[14]

E quando a Comuna desaba em chamas e sangue, das alturas de Versalhes, a alta burguesia observa com *lorgnettes* e binóculos de ópera:

> UMA DAMA DA ARISTOCRACIA — Monsieur *Thiers, isto significa imortalidade para o senhor. Devolveu Paris à sua verdadeira amante, a França.*
> THIERS — *França, isto é... vós, senhoras e senhores.*[15]

Em *Os Dias da Comuna,* Brecht escrevera sua primeira tragédia. Não inteiramente na forma tradicional, mas bastante próxima dela para evocar perguntas interessantes. Por que Brecht se voltara para tal tema nesse momento? É possível apenas sugerir respostas. A peça pretendia ser um aviso? O período histórico era aquele em que as diferenças entre Leste e Oeste tinham se tornado perigosamente aguçadas. As tensões internacionais haviam aumentado graças à "Doutrina Truman" e à guerra fria. A guerra de verdade não estava fora de cogitação. Na América, as forças

direitistas se comportavam de forma cada vez mais arrogante e ruidosa e as investigações sobre os chamados "subversivos" pelos homens do Congresso e outras comissões eram mais freqüentes e selvagens. A elite intelectual americana tornava-se mais e mais desmoralizada, sendo levada a capitular ou inteiramente silenciada. O que a peça de Brecht também pretendera era um aviso aos Estados socialistas, especialmente o da Alemanha do Leste?

Pois o drama da Comuna de Paris tenta mostrar um processo histórico, o movimento pelo qual uma classe social, a dos trabalhadores, assume o poder por algum tempo, estabelece uma nova forma de Estado proletário, mas não consegue mantê-lo vivo. A tragédia nasce de duas espécies de conflito: um, entre os operários e a burguesia, que em breve atacará os portões de Paris; outro, proveniente das lutas e erros históricos da nova Comuna. É primariamente do segundo, mais que do primeiro, que deve vir a inevitável derrota. No que consiste a "ruptura trágica", para usar um termo convencional, que traz a destruição dos protagonistas? É um composto de "inadequadas capacidades de uma classe imatura, sem líderes", em conflito com a necessidade de construir uma nova sociedade.[16] Seus "erros", se podem ser chamados assim, consistem em sua "boa natureza"[17] (sua falha por não marchar contra Versalhes na hora certa) bem como em seus outros escrúpulos, fruto da inexperiência, e por quase terem esquecido "os canibais que esperavam nos portões". Na peça de Brecht, bem como na realidade histórica, a fraqueza de Beslay diante do diretor do Banco da França, e também a dos demais frente à traição interna, são expostos vigorosamente no desgosto de "Papa" pela libertação de um espião de Thiers, a pedido de *Madame* Cabet e das crianças.

Teria razão o dramaturgo francês Arthur Adamov (um ardoroso admirador de Brecht) ao dizer que a peça fracassa devido à vacilação entre o caráter e a situação histórica e não consegue resolver nenhum dos dois adequadamente?[18]

Em parte, Adamov sem dúvida tinha razão. Pois Brecht recusava-se deliberadamente a dar a seus principais personagens uma pré-história e assim estabelecê-los como personagens *individuais,* em vez de membros de um movimento de massas. O que lhe interessava mais era o elemento histórico, como evidenciado nas atitudes dos delegados da Comuna e nas atividades de operários quase sem nome nas barricadas ou em sua vida normal. Mas como se representariam esses "heróis sem nome"? Foram eles que, nos funestos 73 dias da Comuna, legislaram, decretaram e mudaram todo o aspecto da cidade de Paris. Foi então que a até este ponto "desonesta face da ralé" adquiriu um amor-próprio lendário. Mostraram ser os professores de seus professores e líderes.

Já que Brecht deixou a peça incompleta, é difícil dizer o que ele teria feito para resolver seus complicados problemas.

Do ponto de vista do autor, *Os Dias da Comuna* naturalmente não constituiriam uma "tragédia". É uma tragédia para os membros da Comuna, num momento histórico particular. Mas o fracasso que a provocou não se devia a forças invariáveis ou transcendentes. Embora a visão e a sabedoria chegassem tarde demais para muitos dos personagens da peça, não precisam chegar tarde demais para o espectador de hoje em dia. Ele, de qualquer modo, pode ser capaz de agir como resultado dessa visão. Esta era a esperança e o objetivo de Brecht.

II

Retorno a Berlim

Quando voltei
Meu cabelo ainda não estava grisalho
E eu era feliz.

As durezas das montanhas ficaram para trás,
À nossa frente estão as durezas das planícies.
BRECHT, *A Percepção*

Em 22 de outubro de 1948, Brecht finalmente voltou a Berlim. Na verdade, era agora uma Berlim nitidamente dividida, Leste contra Oeste, mas era Berlim, cidade em que ele fizera sua reputação mais que um quarto de século antes. Em janeiro desse ano, Wolfgang Langhoff reintroduzira Brecht para as platéias alemãs no Deutsches Theater, com *Terror e Miséria no Terceiro Reich.* A peça causara uma impressão profunda, despertando na imprensa comunista a esperança de que a obra de Brecht tivesse tomado a direção realista necessária à nova Alemanha.

Agora, em outubro, deram-lhe as boas-vindas com um banquete oferecido pela Liga Cultural em Berlim Oriental, com a presença do líder comunista alemão Wilhelm Pieck e o chefe político soviético, coronel Serge Tulpanov. O Stadttheater foi posto à sua disposição, e ele se pôs a trabalhar na produção de *Mãe Coragem.* Meses de ensaios seguiram-se e, quando a peça estreou, em 11 de janeiro de 1949, com Helene Weigel e Ernst Busch (entre outros atores notáveis) e sob a direção de outro velho amigo, Erich Engel, foi recebida com triunfo. Não havia dúvidas agora quanto a onde se instalar, nem sobre onde estava o seu futuro teatral.

Depois de uma breve estada na Suíça, Brecht retornou no outono de 1949. Deram-lhe uma casa no distrito berlinense de

Weissensee. Em novembro, o Ministério da Educação Popular autorizou Brecht e Helene Weigel a fundarem o Berliner Ensemble. Sua primeira apresentação do Stadttheater foi *O Sr. Puntila*.

Em 7 de outubro de 1949, nasceu a República Democrática Alemã. Wilhelm Pieck foi escolhido presidente e Otto Grotewohl, primeiro-ministro.

Para Brecht, a decisão de arriscar a sorte com o Estado da Alemanha Oriental não foi frívola. Esperara certa vez ser capaz de falar a toda a Alemanha, ser *o* poeta e *o* dramaturgo alemão. Mas era bastante realista para perceber, não muito depois de 1945, que as diferenças entre Leste e Oeste podiam, pelo menos por algum tempo, ser insuperáveis. Ele viu a Alemanha Ocidental ser reconstruída com milhões de dólares americanos; viu erguer-se mais uma vez um "baluarte" contra o comunismo do Leste, o surgimento de uma Alemanha capitalista, com muitos líderes nazistas mais ou menos conspicuamente reintegrados a seus postos, altos e baixos. Berlim Ocidental em breve seria transformada em "palco" da democracia, o Kurfürstendamm, extravagantemente reconstruído, com luzes de néon e tudo, os cafés oferecendo ostensivamente creme *chantilly* para multidões de clientes.

Mas havia muitas ruínas dos dois lados da linha que dividia as Alemanhas, lembrando a todos a terrível tragédia recente.

Brecht só podia ficar horrorizado com o que via. Parecia-lhe que, independente da "rapidez com que pudesse ter andado, não poderia jamais escapar dessas ruínas".[1] Ali estava o edifício do Parlamento, logo além do portão de Brandenburgo — um esqueleto sobre uma pilha de entulho. E perto dali uma colina, sob a qual Hitler e seus companheiros tinham morrido. Monumentos de um pesadelo interminável para uma enormidade monumental. Na companhia do escritor francês Vladimir Pozner, seu amigo, ele caminhava pela cidade, observando as mulheres que empilhavam tijolos em arranjos ordenados, polindo-os e selecionando-os. Olhavam as entranhas de lares destruídos, chocados com seu aspecto grotesco. Espiavam vitrines de lojas, com suas mercadorias baratas que testemunhavam a fome de luxo de uma classe recentemente alçada ao poder, agora faminta pelos refinamentos da pequena burguesia.[2]

Com outro amigo escritor, Günther Weisenborn, visitou o porão da Gestapo, onde este passara sete meses preso.[3] Outros sobreviventes emergiam de regiões inferiores — espectros milagrosos!

E os espectros das lembranças! Quantas vezes ele caminhara por Berlim com o amigo Caspar Neher nos velhos tempos! Bem, Neher estava vivo e se unira a ele na Suíça. Agora Brecht revia Berlim, mas através dos olhos de Neher. Aquela peça de roupa azul pendurada ali, por exemplo, "meu amigo a teria colocado de jeito diferente". Acabado, tudo acabado... aqueles lugares que eles tinham conhecido tão bem!

Brecht não tinha ilusões quanto aos problemas que enfrentaria bem como em relação ao novo Estado. Não era apenas um capricho que o induzia a apresentar *Mãe Coragem* ao chegar, em 1948. O íncubo do passado, ele sabia, pesava muito sobre a população, da qual uma grande parte, comentou, "participara das batalhas predatórias de Hitler como colaboradora e co-exploradora, e aprendera tão pouco quanto Mãe Coragem".[4] Ele não subestimaria a dificuldade na trilha do socialismo. Sabia que o comunismo era "o simples que era difícil de fazer".[5] Mas sabia também que pertencia a esse lugar, e a nenhum outro. Teria de combater preconceitos, vindos de toda parte. Mas o primeiro trabalho era reconstruir — reconstruir a vida física e cultural do país, perspectiva arrebatadora nos dois sentidos.

Do lado físico, a destruição estava por toda parte. As indenizações exigidas pelos soviéticos tinham extorquido um pesado imposto da indústria e maquinaria. A divisão da Alemanha em duas deixara o setor oriental sem recursos naturais, como o petróleo e o carvão. A tarefa de reeducar a população era imensa, e fundos vultosos foram destinados a essa obra. Os teatros, óperas, escolas e universidades não eram os menos beneficiados. A bênção residia no fato de que, dos escritores e intelectuais exilados, muitos preferiram voltar para o setor oriental, em vez do ocidental. Aqueles, como Thomas Mann, que relutavam em voltar à Alemanha estabeleceram-se na Suíça. Naturalmente, a manutenção das antigas idéias era mais forte nas vastas áreas agrícolas, em que a socialização encontraria por algum tempo a sua mais forte oposição.

Mas que alegria ter um teatro próprio, e com tais associados: Helene Weigel, Caspar Neher, Hanns Eisler, Paul Dessau, Erich Engel, Elisabeth Hauptmann, Ruth Berlau, Ernst Busch, Friedrich Gnass, Gerhart Bienert, Erwin Geschonnek; Teo Otto, desenhista de palco; e artistas convidados como Therese Giehse e Leonhard Steckel. Além disso, uma equipe de pessoas mais jovens, a quem ele e Helene Weigel poderiam treinar.

Que importava que a sala de ensaios fosse um imenso galpão arruinado, no outro lado do Deutsches Theater, na Max Reinhardt Strasse? A porta do salão de ensaios estava sempre aberta e a entrada era livre. Visitantes e mais visitantes testemunharam a informalidade de Brecht. As pessoas entravam, Brecht sacudia a cabeça em consideração e então prosseguia em seu trabalho. Assim diz Erwin Leiser, diretor sueco:

> "O diretor Brecht raramente está sozinho na platéia. Seu lugar é numa cadeira velha, o boné baixado sobre a fronte e o charuto muitas vezes apagado entre os lábios. Suas reações rápidas, as exclamações espontâneas e as gargalhadas inspiram os atores".[6]

E Pozner:

> "Nunca vi um diretor que guardasse seu segredo de forma menos ciumenta do que Brecht. Qualquer pessoa que quisesse podia entrar".[7]

Para ele e Helene Weigel, essa tarefa era dupla: reconstituir um repertório que fora pervertido e corrompido pelo regime nazista; construir um novo repertório que correspondesse às necessidades de uma nova sociedade. Mas ambos os esforços deviam iluminar o trabalho do passado, não como peças de arqueologia ou museu, mas à luz plena de seu significado histórico — para libertá-los, como dizia Brecht, "do entulho de uma sociedade de classes".[8] Seu olhar lúcido via que tanto o público como muitos artistas tinham vivido no Terceiro Reich e na República de Weimar, e alguns até dentro do império sob alguma forma de capitalismo, e haviam sido sujeitados à perversão de sua vida emocional, de um jeito ou de outro.

> "O processo purificador da revolução não fora concedido à Alemanha. A grande sublevação, que de outra forma sempre nasce de uma revolução, veio sem ela".[9]

Por isso o conflito em geral e os conflitos de classe em particular seriam os temas das peças. Problemas não resolvidos estavam por toda parte, e havia muitos. "Por toda parte", disse ele, "temos de expor os elementos de crise, do que é problemático, rico em conflitos nesta nova vida; de outra forma, como poderemos jamais mostrar o que há de criativo nisso?"[10] Por toda parte, afirmava, onde mostramos soluções, temos de indicar o problema; onde mostramos vitórias, temos de mostrar a ameaça de fracasso e derrota. Pois vitórias não são fáceis de obter.

Dentro e fora do teatro, Brecht lutaria continuamente pela verdade diante de problemas não resolvidos. E não queria nem quereria jamais o que chamava "escritórios com janelas de vidro cor-de-rosa, através dos quais autoridades olham e vêem um mundo maravilhoso, e o mundo, olhando para dentro, vê autoridades maravilhosas".[11]

Mas ele jamais perdia de vista dois objetivos maiores: os interesses das pessoas do povo e os interesses da paz.

> "A visão da horrível devastação me traz um desejo: à minha maneira, cumprir minha parte para que finalmente o mundo tenha paz. Sem paz, ele não será habitável."[12]

Apesar dessa economia depauperada, o governo colocara à sua disposição extenso poder e capital, para que pudesse desenvolver seu teatro. Brecht reconheceu sua responsabilidade e, no curso dos anos vindouros, poderia gabar-se de que a República Democrática Alemã tinha, se não a maior, certamente uma das maiores companhias teatrais do mundo. O fato de isso acontecer em anos tão difíceis para o Estado pode ser creditado a ele. Muito se tem falado sobre as pressões exercidas sobre Brecht por um governo burocratizado para curvá-lo aos seus objetivos, e muitas lágrimas (algumas, de crocodilo) têm sido derramadas em favor do "pobre B.B." por enfrentar, se não a hostilidade, certamente as grandes reservas do Partido Comunista oficial. Não é preciso, nem se deve, negar a existência de tais pressões e de muita crítica.

Mas, como se tornará evidente nas páginas que se seguem, Brecht não precisou da "piedade" de seus amigos. Sabia muito bem defender seu próprio terreno, e fazia isso. Na verdade, ele criou o Berliner Ensemble e seu repertório à luz de seus próprios objetivos, que, aliás, jamais considerou hostis aos interesses das pessoas em geral nem ao ideal marxista. Audacioso na dialética ele não evitou um confronto dialético na questão da arte. E seus colegas, até aqueles que mais tarde saíram da Alemanha Oriental, testemunham em primeira mão sobre a sua tenacidade consistente em opor-se ao que acreditava serem resoluções ou procedimentos de mentalidade estreita e burocrática. Mas nem na teoria nem na prática ele ou seus oponentes estariam sempre certos. Brecht nunca foi avesso à discussão, crítica ou oposição aberta. Quando persuadido, mudava de opinião ou alterava seu trabalho; quando não convencido, não o fazia. Se estava em dúvida, publicava a versão antiga e a nova. Mas, fosse qual fosse a forma que sua oposição assumisse, era sempre dentro do contexto do objetivo socialista e na firme crença na mudança e na natureza autocorretiva do socialismo.

A luta entre Brecht a as autoridades oficiais não foi uma luta por objetivos, mas sobre como estes deveriam ser atingidos. Na verdade, o acordo geral entre os dois lados foi muito maior do que se pensa. Ambos queriam uma arte que capacitasse a população da Alemanha Oriental a entender e assumir uma forma socialista de sociedade. Ambos concordavam em que a arte, a única arte, que poderia realizar isso seria a "realista". Mas na definição da natureza do realismo surgia a séria diferença. Brecht sempre se considerou um "realista". Os funcionários do Partido da Unidade Socialista questionavam tal fato. Assim, na quinta sessão plenária do Comitê Central do Partido, Fred Oelssner afirmou ao falar da produção de *A Mãe,* em janeiro de 1951:

> "Ninguém contestará a habilidade e eficácia de algumas cenas de *A Mãe,* que, na verdade, deixam as massas arrepiadas. Mas pergunto: isso é verdadeiramente realismo? Apresenta figuras típicas em ambientes típicos? (...) Na minha opinião, isso não é teatro; é uma espécie de mistrua ou síntese de Meyerhold e Culto ao Proletariado".[13]

No ano anterior, a adaptação de Brecht da peça *Sturm und Drang* de Lenz, *Der Hofmeister (O Preceptor),* fora atacada por alguns críticos de Berlim Oriental, como sendo "negativa". Brecht respondeu a essa crítica.[14]

Mas a *cause célèbre* foi a ópera *O Julgamento de Luculo,* de Brecht e Paul Dessau. Ansiosamente esperada e precedida por boatos de todo tipo, episódio em torno da estréia não desapontou os caçadores de curiosidades. Depois de sua estréia em 17 de março de 1951, ela foi tirada do repertório da Ópera Estadual de Berlim, a pedido das autoridades. O ataque no *Neues Deutschland* foi a um tempo político e estético, dirigido tanto contra o texto como contra a música de Dessau. De um lado, a peça era pacifista e parecia condenar todas as guerras. De outro lado, formalmente, pelo fato de situar a cena no reino da morte, considerou-se que toda a concepção conferia um ar irreal ao tema central, trazendo-a, perigosamente, para perto do simbolismo. O *Neues Deutschland* disse:

> "Um dramaturgo altamente talentoso e um compositor de grandes dotes, cujas intenções progressistas são inquestionáveis, meteram-se numa experiência que tinha de fracassar e fracassou por motivos tanto ideológicos quanto artísticos. (...) O campo da paz mundial, com seus mais de 800 milhões sob a liderança da União Soviética, não é meramente um tribunal de sombras, mas tem poder real para sujeitar todos os criminosos de guerra a um tribunal de justiça muito terreno".[15]

A música de Dessau foi condenada por suas dissonâncias e sua intelectualidade, e também porque não era capaz, por isso mesmo, de despertar as massas contra uma nova guerra de agressão. A ausência de violinos também foi registrada, assim como a presença preponderante de instrumentos e efeitos de percussão.

No Ocidente, a controvérsia era naturalmente observada com sentimentos mistos de respeito e *Schadenfreude* (alegria com a desgraça alheia). Era quase como se uma multidão se reunisse para observar um alpinista pendurado numa corda que cedia, compadecendo-se dele e ao mesmo tempo esperando que caísse de uma vez. Se Brecht balançava numa corda, estava saboreando essa aventura. As conferências e discussões que aconteceram entre escritor, compositor, platéia e colaboladores de um lado, e do outro o Conselho de Ministros, comprovaram, como se diz que Brecht comentou bem-humorado, a preocupação do Estado com as artes. Trancado numa discussão de um dia inteiro com as autoridades, podemos estar certos de que Brecht a um tempo dava e recebia. O episódio do Afirmador e Negador repetiu-se, mas num nível bem mais significativo e público. Brecht e Dessau concordavam com certas revisões. Não há motivo para não acreditar que podem ter sido persuadidos, no decorrer das discussões, de que havia guerras justas de autodefesa à luz das situações políticas contemporâneas, em que o comércio de guerra assumia proporções assustadoras. As mudanças introduzidas foram muito pequenas: um dos reis derrotados, a quem Luculo humilhara, é apresentado agora como patriota que defendera seu país e seu povo e recebe o elogio dos romanos; os legionários agora, ao enviar Luculo para o "nada", acrescentam: "Se ao menos nos tivéssemos recusado a servir ao agressor; se ao menos nos tivéssemos unido aos defensores".[16] O título da ópera foi mudado para *A Condenação de Luculo* e a nova versão foi apresentada em 12 de outubro de 1951.

Tanto se falou sobre esse incidente, e as opiniões dos críticos hostis ao governo da Alemanha Oriental receberam tanta proeminência, que pode não ser inútil ponderar o que um ou dois escritores da Europa Ocidental têm a dizer sobre o caso. Na visão de Martin Esslin, o ataque a *Luculo,* em especial à sua música, era "reminiscência da campanha nazista contra a música 'decadente' ".[17] Para Jürgen Rühle, a peça original representava uma exposição perigosa à política soviética.[18]

De outro lado, Ernest Bornemann, que convivera com Brecht por muitos anos, escreve sobre o incidente:

> "Os críticos ocidentais que suspiraram pela provação do pobre Brecht não entenderam nada do caráter desse homem. Ele jamais se sentiu restringido na sua liberdade de expressão. Achava, ao contrário, que não era apenas direito mas *dever* do Partido corrigi-lo. E sentia que estava melhorando constantemente a eficácia política e a clareza artística de sua obra, no processo de correção submetido à orientação partidária. Mas, naturalmente, quanto mais mudanças fazia, mais brechtiana se tornava sua prosa, sua lógica, sua técnica dramática. (...) Brecht aceitava as discussões como o pato gosta da água. (...) Fazia suas mudanças, publicava uma nova versão e mandava imprimir ao lado da antiga, explicando exatamente por que fizera a mudança".[19]

Também o famoso crítico da Alemanha Ocidental Walter Dirks não partilhava o horror dos demais. Escrevendo no *Frankfurter Neue Presse* a respeito de *A Boa Alma de Se-Tsuan,* ele também comentou sobre *Luculo:*

> "No Ocidente, Brecht tem sido objeto de crítica adversa, sobretudo por alterar o tendencioso *Luculo.* Ele corrigiu a primeira versão pacifista e fez outra que toma em consideração a guerra numa causa justa. Tal alteração pode ter sido ordenada, mas de qualquer modo corresponde pelo menos à situação nova no Ocidente e sua nova consciência, que surgiu depois do colapso das expectativas do pós-guerra tanto no Ocidente como no Oriente. (...) Não recomenda a honestidade do Ocidente, que, entrementes, decidira, diante da amarga possibilidade de uma guerra contra a agressão, dar preferência a uma versão em cuja moralidade pacifista ninguém mais acredita".[20]

O teatro de Brecht, embora ainda provisoriamente instalado, dependendo da reconstrução de um prédio que lhe seria entregue, ganhava fama no exterior. No ano da controvérsia de *Luculo,* o Théâtre Nationale Populaire de Paris produziu uma versão bastante comovente de *Mãe Coragem.* No ano seguinte, o Berliner Ensemble viajou para o estrangeiro. Em Varsóvia seu impacto foi enorme, levando um crítico polonês a afirmar que a companhia e seus espetáculos e repertório revolucionavam e liberalizavam inteiramente a vida teatral da Polônia.[21] As peças de Brecht tornaram-se parte do repertório-padrão também na Alemanha Ocidental, ocupando lugar de destaque depois de Shakespeare, Goethe e Schiller. A República Democrática Alemã conferiu-lhe o Prêmio Nacional de Primeira Classe em outubro de 1951.

Ele amava a vida no Ensemble. Estava na sua melhor disposição quando trabalhava coletivamente, dando e recebendo, discutindo, dirigindo, questionando.

> "De qualquer modo, quando me levanto de manhã", anotou ele, "quem está lá? Eu. Quando bebo meu chá, quem está ali sentado? Eu. Quando dou uma breve caminhada pela rua, quem anda ali? Eu. Subo a escada novamente, e quem está lá? Eu, mais uma vez. Novamente, eu. Bem, então é melhor ir até o Berliner Ensemble."[22]

Mas ele nunca perdeu o contato com o que se passava fora do teatro, nas ruas. Ao caminhar pela cidade ainda em ruínas, reflete sobre a nova casa que recebeu, lembra que pendurou seu desenho chinês com "O que Duvida" e que goza de privilégios inusitados.

Ich hoffe
Es macht mich nicht geduldig mit den Löchern
In denen so viele Tausende sitzen.

Espero
que isso não me torne paciente com os buracos
Em que tantos milhares estão metidos.

Mas mesmo ali a vida parecia provisória (tudo no mundo não parecia assim?). Embora tivesse agora sua própria casa, seus manuscritos ainda estavam empilhados no baú.[23]

Os poemas e notas inéditos daquele tempo refletem descontentamento com planos governamentais que repousam unicamente na reconstrução física ou construção baseada em estatísticas. Mais importante, pensava ele, do que construir cidades é "a sabedoria do povo".[24] Suspeitava de promessas ou visões róseas; exigia a verdade, mesmo que doesse. "A verdade une", dizia. E, dirigindo-se aos que governavam, acrescentou: "Amigos, queria que vocês conhecessem a verdade e a declarassem. Não como Césares cansados em fuga: 'Amanhã tereis farinha'. Mas como Lênin: 'Amanhã à noite estaremos perdidos, a não ser que...' ". Ele pede "adesões vigorosas e um vigoroso A NÃO SER QUÊ!"[25]

Então vieram os tumultos de 1953. Em janeiro, Brecht dirigiu um pedido a Albert Einstein, Arthur Miller e Ernest Hemingway, em favor de Ethel e Julius Rosenberg, dois americanos acusados e condenados por espionagem. Em maio, introduziu no Berliner Ensemble um novo dramaturgo, Erwin Strittmatter, com a peça social *Katzgraben*, que tinha como tema a luta entre a população de agricultores novos e a de velhos. Em 5 de março de 1953, Stálin morreu. Brecht nunca fora um venerador de heróis e o culto da personalidade nunca fizera parte de seu caráter. Mas ele pagou tributo a Stálin por liderar um povo que virara a maré contra o nazismo, salvando o resto do mundo ao preço do incomparável sacrifício de vidas humanas e territórios.

Em 17 de junho de 1953, ocorreu a rebelião de trabalhadores em Berlim, logo seguida de incidentes semelhantes em outras localidades da república. Interpretações parciais mais uma vez coloriram a imagem, segundo o gosto de cada um. No Leste, a revolta foi condenada pelas autoridades como obra de provocadores fascistas e imperialistas. No Ocidente, foi tomada como rebelião revolucionária contra um regime repressor. Não pode haver dúvida de que amarguras justificadas inflamaram a revolta — uma inoportuna e inadequada elevação de normas trabalhistas de dez por cento; uma coletivização precipitada das fazendas — falha das autoridades em avaliar corretamente o temperamento do povo. De outro lado, não pode haver muita dúvida de que elementos nazistas e contra-revolucionários tiveram papel considerável na provocação das perturbações, em especial nas comunidades socialmente mais atrasadas. A atração do Kurfürstendamm com seu creme *chantilly* e sua exibição de confortos também teve seu papel. Não era segredo que havia um plano para solapar a moeda da Alemanha Oriental, e que atividades de mercado negro capacitavam as donas-de-casa da Alemanha Ocidental a comprar bens da Alemanha Oriental com marcos desta última, que obtinham à razão de quatro ou até cinco para um. Mas os erros e a falta de visão das autoridades do governo também se revelavam indesculpáveis. Era fácil demais acusar por seus próprios erros os provocadores e fascistas. O protesto dos trabalhadores dirigia-se contra medidas adotadas pelo governo, mas não contra a socialização. De modo significativo, também não havia clamores pela remoção das forças soviéticas. Estas, convocadas a suprimir o motim, agiram com muito controle.

As repercussões da revolta e de sua supressão naturalmente foram muito amplas. Em parte, chocaram as autoridades e funcionários, fazendo-os entender que o socialismo não podia ser imposto por decretos e pronunciamentos, e que os clichês eram pobres substitutos dos bens de consumo e comestíveis, muito mais necessários. Medidas corretivas, logo tomadas, não conseguiram acalmar de imediato os mares tempestuosos. Por todos os setores da república havia uma crescente consciência das implicações da ruptura entre governo e povo. Brecht, não menos que os outros, ficou muito perturbado com os fatos. Reconheceu que elementos anti-sociais podiam estar envolvidos; mas também reconheceu os reclamos justos dos trabalhadores.

Segundo relatórios agora verificados, Brecht despachou imediatamente uma longa carta para Walter Ulbricht, secretário do Partido, expressando críticas e apresentando sugestões construtivas. Supõe-se que ele tenha concluído a carta reiterando sua lealdade e sua concordância com o Partido. E foi esse trecho elogioso o publicado com sua assinatura.[26]

> "Sinto que é necessário escrever-lhe e expressar-lhe, neste momento, minha ligação com o Partido da Unidade Socialista. Bertolt Brecht."[27]

A alegada primeira parte da carta tinha o seguinte teor:

> "A história pagará o devido respeito à impaciência revolucionária do partido da Unidade Socialista da Alemanha. A grande discussão com as massas, quanto ao ritmo da construção socialista, levará a um exame e à certeza das conquistas socialistas. Sinto que é necessário etc."

Diz-se também que ele mandou a Ulbricht o seguinte telegrama:

> "No dia seguinte a 17 de junho, quando se tornou claro que as manifestações dos trabalhadores estavam sendo malbaratadas para objetivos bélicos, expressei minha concordância com o Partido da Unidade Socialista da Alemanha. Agora, espero que os provocadores sejam isolados, e destruídas as suas redes; mas que os trabalhadores que se manifestarem em justificável insatisfação não sejam colocados no mesmo pé que os provocadores, de modo que a discussão tão necessária sobre os erros cometidos de todos os lados não seja antecipadamente perturbada".[27]

Vários poemas escritos nessa época revelam seu estado de alma. Embora não publicados em vida, constam da edição autorizada de suas obras. Um deles é dirigido à rebelião de 17 de junho e à atitude das autoridades em relação a ela:

Depois da revolta de 17 de junho
O secretário do Sindicato dos Escritores
Mandou distribuir panfletos na Stalinallee
Em que se podia ler que o povo
Perdera a confiança no governo

E só poderia recuperá-la
Com redobrado esforço.
Não seria realmente mais simples
Se o governo dissolvesse o povo
E elegesse outro?[28]

Outro poema, vigoroso e profundamente apaixonado, fala de "justiça como pão do povo", o alimento indispensável. Mas quem o assaria? Quem assa o outro tipo de pão?

Exatamente como o outro pão
O pão da justiça
Tem de ser assado pelo povo...

Substancioso, saudável, diário.[29]

O poema intitulado *Manhã Ruim* será também desse período? O álamo prateado e o lago parecem despidos de toda a beleza e revoltados. Um sonho na noite anterior mostrou-lhe, apontado para ele, um dedo áspero pelo trabalho duro e quebrado.

"Oh, você não sabe!", gritei,
Varado de culpa.[30]

Tanto na Academia de Artes, de que Brecht era membro, como no Sindicato dos Escritores aconteceram sessões tempestuosas, nas quais se apresentaram exigências de maior responsabilidade por parte do artista para determinar uma política de arte governamental. Brecht liderou, junto com personalidades como Eisler, Arnold Zweig e Friedrich Wolf, a organização de uma resolução em nome da Academia de Artes, especificamente dirigida aos membros do Partido Kuba (Kurt Barthel) e a Alexander Abusch. Segundo Kantorowicz, quando se falou então em suprimir essa declaração, muitos membros ameaçaram renunciar, e foi apenas graças à intervenção do primeiro-ministro Otto Grotewohl que a resolução foi publicada. Segundo outro relato, Brecht pediu abertamente que se removessem do domínio das artes funcionários do governo burocrático. A resolução exigia liberdade para os diretores de teatros na escolha de seus repertórios, liberdade semelhante para editores e artistas bem como o fim da interferência direta dos órgãos do Estado.[31]

No *Neues Deutschland* de 12 de agosto, Brecht falou novamente, até com mais vigor, criticando a "desafortunada prática de comissões", suas "propostas ditatoriais, medidas administrativas não artísticas, sua linguagem marxista vulgar, que causava repulsa nos artistas (até os marxistas)".[32] Opôs-se à tendência de enfrentar os pedidos do povo dando-lhes *Kitsch.* O nível de apreciação da arte tinha de ser elevado, mas não podia se fazer isso com uma série esquematizada de propostas elaboradas por uma comissão.[32]

Em outra ocasião, ele escreveu: "Nenhum pintor consegue pintar se sua mão treme diante do julgamento do funcionário que talvez seja politicamente bem informado e consciente de sua responsabilidade política, mas esteticamente mal treinado e não plenamente consciente de sua responsabilidade para com o artista". "Como pode uma arte intimidada mover as massas a grandes e audaciosos feitos? E *precisamos* de feitos audaciosos!"[33]

No mesmo espírito e com o mesmo vigor, Brecht interveio ao apoiar uma exposição memorial da obra de Ernst Barlach, que o oficialato da Alemanha Oriental encarava com olhar invejoso, censurando-a por considerá-la contrária às exigências da interpretação que faziam do realismo socialista. Barlach, além de destacado escultor, também fora notável poeta e dramaturgo. Embora tivesse permanecido na Alemanha, havia sido renegado pelos nazistas e passara os últimos anos de vida num desesperado isolamento. A exposição foi realizada mesmo assim, e Brecht escreveu: "Considero Barlach um dos maiores escultores que a Alemanha jamais teve". Em uma das figuras de bronze de uma anciã ele via a "nobreza" com que Helene Weigel retratara Vlassova.[33a]

O fato de várias dessas afirmações aparecerem nas publicações oficiais do Partido e do governo depõe a favor de mudança de atmosfera no país. Como conseqüência, a Comissão de Artes do Estado foi dissolvida no início de 1954 e organizou-se um Ministério da Cultura, sob a presidência de Johannes Becher, que também endossara as críticas à política artística e cultural anterior.

Note-se, mais uma vez, que as censuras e atividades de Brecht eram todas feitas no interior da estrutura do Estado socialista, de que ele participava e pela qual trabalhava. Ele não seria atingido pelos rejubilosos gritos do lado ocidental, saudando todas as convulsões, discussões e desacordos em Berlim Oriental. Não estava disposto a participar do que se imaginava seriam os iminentes funerais da República Democrática Alemã.

Fácil, meus lindos.
Junto com o beijo de Judas para os operários
Vem o beijo de Judas para os artistas.
O vaga-lume carregando uma lata de gasolina
Aproxima-se da Academia de Artes com largo sorriso...

Mesmo as mais estreitas frontes
Onde residam pensamentos de paz
São mais bem-vindas às artes do que aquele amigo
das artes
Que também é amigo da arte da guerra.[34]

A chegada do "degelo" não significou o fim de ásperas controvérsias e diferenças no campo cultural. Mas as discussões eram mais abertas, e Brecht sempre participava delas. O prestígio do Berliner Ensemble continuava crescendo. Em março de 1954, a companhia mudou-se para seu próprio teatro no Schiffbauerdamm, onde mais de 25 anos antes Brecht conquistara pela primeira vez o sucesso internacional, com a *Ópera dos Três Vinténs.* Restaurado em sua forma original, exceto pelo fato de que agora estava equipado com a mais moderna maquinaria e recursos de palco, ele tornou-se o centro teatral para onde convergiam os olhos do mundo. Uma brilhante companhia de atores, velhos e moços, uma equipe técnica de excepcional eficiência, com homens e mulheres mais jovens como futuros diretores — na verdade, uma cidade do teatro —, ele forneceu a Brecht e Helene Weigel oportunidades raras de empreendimentos teatrais. As subvenções do Estado eram generosas e o público aumentava cada vez mais. Jovens e trabalhadores afluíam ao teatro em número sempre crescente. Marianne Kesting, biógrafa de Brecht da Alemanha Ocidental, relata freqüentes comentários de que *"so wie bei Brecht* *ist es nirgends auf dem Theater''* (''As coisas que Brecht nos dá não são encontradas em lugar algum no teatro'') — uma homenagem, pois vinha dos lábios de platéias não profissionais.[35]

Mas as atividades do Berliner Ensemble e seus diretores não se restringiam ao Schiffbauerdamm Theatre, estendendo-se ao treinamento de grupos de atores amadores, sobretudo nas indústrias em todo o país; apresentações pelo rádio e produções de programas especiais para trabalhadores; em outras palavras, cumpria as intenções de Brecht, de criar uma platéia sensível e elevar o nível cultural e a compreensão política no país. Seus trabalhos dirigiam-se também para o encorajamento de novos talentos, como, para mencionar apenas alguns, Regine Lutz e Ekkerhard Schall; e diretores como Manfred Wekwerth, Joachim Tenschert e Werner Hecht.

Internacionalmente, o Berliner Ensemble apresentou-se triunfalmente no Festival de Paris, onde recebeu o primeiro prêmio com *Mãe Coragem,* em julho de 1954.

No dia 15 de junho desse ano, abrira suas portas no Schiffbauerdamm Theatre com *O Círculo de Giz Caucasiano,* com Angelika Hurwicz como Grusha; Helene Weigel como a esposa do governador; Ernst Busch como Azdak; e cenários de Karl von Appen. Foi uma apresentação brilhante, embora a imprensa oficial a tenha ignorado. Brecht celebrou a estréia com um breve poema:

Vocês atuaram aqui em teatros em ruínas,
Agora atuem nessa bela casa, não como passatempo.
Que de vocês e de nós erga-se um pacífico NÓS
Para que esta casa e outras também possam perdurar.[36]

''Welch reicher Himmel!'' (''Que céu rico!''), poderia ele ter exclamado como o menestrel de Goethe, ao olhar em torno: uma companhia de mais de sessenta atores e atrizes; ao todo, mais de 250 associados... tempo quase ilimitado para ensaios... e *esprit de corps* do qual poucas organizações podiam se orgulhar.

Ele também recebera uma nova casa na cidade, além da casa de campo em Buckow. Na Chausseestrasse, a poucos minutos do teatro, dois andares foram destinados a ele e sua família. Através das janelas, ele podia olhar para o pacífico cemitério protestante ao lado, onde repousava Hegel, um de seus semideuses filosóficos. Ali estavam seu harmônio, sua máquina de escrever portátil, charutos, desenhos chineses, máscaras, fotos de Marx e Engels quando jovens e, naturalmente, papéis, manuscritos, recortes de jornal e livros.

Na primavera de 1955, ele foi a Moscou receber o internacional prêmio Stálin da Paz.

Brecht já não se considerava, ou a seu teatro, como uma ''ponte'' entre Leste e Oeste. ''Não é verdade'', disse a um colega sueco, ''que me sentei entre duas cadeiras. Já estou sentado em uma. E esta fica no Leste.''[37]

Helene Weigel, sua principal colaboradora, trouxe ao teatro a autoridade, a experiência e a genialidade de uma grande atriz e diretora. De uma forma ou de outra, estivera ligada às mais importantes peças dele desde os anos vinte, mas foi a partir da década de trinta que ela assumiu o papel principal em suas obras, de modo que muitas de suas personagens de destaque identificam-se com a personificação de Weigel. Ele a retratara de maneira brilhante como Senhora Carrar durante o período do exílio.[38] Num poema, louvou-a como ''a mesma, mas sempre mutante'', que não se desfazia:

Quando subitamente o chão em que parava era outro;
E quando os ventos eram hostis e desgrenhavam asperamente seus cabelos,
Ela apenas dizia: este é o cabelo de muitos dos meus compatriotas.[39]

Ele fizera alguns filmes em que ela aparecia se maquiando, depois cortou-os em pequenos segmentos. ''Cada um desses retratos em separado mostrava uma expressão concluída, completa em si mesma e com seu próprio significado.''[40] A devoção de Helene a causas sociais e sua adesão à esquerda política nos anos trinta trouxera o que Brecht chamava a sua ''descida para a glória''. Ele via nela um artista que não arrebatava ou transportava suas platéias como outros, mas que as levava a ver mais do que estavam vendo e a ouvir mais do que estavam ouvindo. ''Ela mostrava não apenas uma arte mas muitas artes: por exemplo, que bondade e sabedoria também eram artes, que podiam e deviam ser aprendidas.''[41]

Brecht sempre admirou o cuidado com que Helene Weigel escolhia os cenários, comparando seu procedimento ao de um meticuloso fazendeiro que procura as sementes mais pesadas para testar seu pedaço de terra, ou a busca do poeta pela palavra certa. Todos os objetos por ela escolhidos — uma colher de estanho, uma rede de pescar, cintos e fitas — visavam "época, objetivo e beleza", com o olho de quem sabe e as mãos da "conhecedora da realidade que cozinha a sopa, tece as redes e assa o pão".[42]

E que papéis dramáticos ela desempenhara! Vlassova, Coragem, Carrar, Antígona; e agora novos papéis a esperavam em novas peças e adaptações.

Sentados ao lado de Erich Engel, Ernst Busch, Hanns Eisler, *Frau* Hauptmann e Caspar Neher, Brecht e Weigel devem ter tido a sensação de que estavam de volta ao começo dos anos trinta.

Com o tempo, Brecht ficava mais gordo; caminhava muito pouco. Mesmo para ir para o teatro, a poucos quarteirões de casa, ele pegava o velho carro (não fazia a menor questão de ter um novo), para divertimento e talvez espanto dos mecânicos, que não entendiam por que aquele homem "idoso" não se permitia nada de moderno. Aquilo que era obsoleto, mas que ele podia restaurar, o que era "usável" — "*brauchbar*" era uma palavra que ele apreciava — atraía-o profundamente. Assim, também, depois de sua morte, os soldados em visita à casa de Brecht para inspecionar as relíquias do homem famoso não escondiam sua surpresa com a simplicidade e despojamento de seus aposentos apinhados, quando na verdade "ele podia ter tudo o que quisesse". No início de 1954, ele elaborou uma lista das coisas que lhe davam satisfação: nenhuma doença grave nem inimizades sérias; trabalho suficiente; suas porções de batatas, pepinos, aspargos e morangos; e os prazeres de ver os lilases em Buckow, visitar várias cidades européias e, naturalmente, a apresentação de *O Círculo de Giz Caucasiano.*[43]

Sendo humano, ao contrário de seus críticos, Brecht também tinha suas melancolias, sofrimentos e decepções. Em épocas difíceis, por vezes se vê de volta a Augsburg, ainda menino, e aos arbustos de sabugueiro perto de casa. Ainda se impacienta com a sobrevivência de tanta coisa velha no novo Estado. Espera o tempo em que todas as armas serão depostas e se cobrirão de ferrugem, e ele próprio testemunhará "o dia maravilhoso em que ele mesmo se tornará inútil". Como Shelley, considera que as boas coisas da vida são as simplicidades domésticas: comida, carne, queijo, cerveja, tanto quanto arte e livros. Ele sempre retorna à sua exortação favorita: Mestre, aprenda com seus alunos! Líderes, aprendam com o povo! Não exijam demais da verdade e ouçam enquanto vocês mesmos falam.[45] Dirigindo-se a seus camaradas, ele implora: Não digamos "eu" o tempo todo, embora isso seja constantemente ouvido ao nosso redor. Lutemos contra as condições em que prevalecem frases com "eu". Assim, Brecht levara seu Ensemble a transformar o "eu" em "nós".

O pressuposto sobre o qual se criara o Berliner Ensemble naturalmente era político, o tipo de teatro que Brecht vinha esperando desde os anos vinte. O estudo dos clássicos marxistas-leninistas fazia parte do treinamento do Ensemble, e discussões de duas horas eram realizadas a cada semana. Os "dramaturgos" e auxiliares de direção também estudavam na Universidade Humbolt de Berlim, a fim de adquirir uma compreensão mais profunda do materialismo dialético. Peças modernas e antigas eram abordadas sob uma ótica sócio-histórica.

Os subsídios do Estado, que chegavam a mais de 3 milhões de marcos anuais, permitiam que Brecht e Weigel dedicassem prolongados períodos aos ensaios; em média, montava-se apenas uma nova produção por ano.

Muitos visitantes relataram a direção de Brecht durante os ensaios como uma experiência rara. Rodeado de estudantes, ele se sentava no centro do auditório, com o eterno charuto na boca (um esquete dele fumando no teatro foi apresentado ao corpo de bombeiros de Berlim). Dirigia de modo discreto, buscando sempre o ponto de vista e as idéias dos atores, trabalhando junto com eles, mais do que para eles. Assumia uma atitude de "ignorância" com relação às suas próprias peças e às de outros autores, constantemente fazendo perguntas, como se não soubesse as respostas, trabalhando mais com sugestões do que com preceitos definitivos. Comentou-se que havia pouquíssimas discussões de natureza psicológica nesses ensaios. As coisas tinham de ser testadas e provadas, mas não amplamente discutidas. "Por que me dar motivos?", dizia aos atores. "Mostrem-me."[46]

Quando uma sugestão parecia valiosa, ele estava disposto a aceitá-la, não importa de onde viesse.

O texto de uma peça era sempre algo provisório, que tinha de ser posto à prova no processo de produção. Brecht revelava disposição para alterá-lo, se necessário.

''Por que você sempre pára de trabalhar numa cena antes de considerá-la pronta?'', perguntaram-lhe. Ele respondeu: ''Porque quando você está furando uma tábua grossa, precisa verificar se a broca não está superaquecida. Na arte também é preciso fazer a coisa difícil de maneira que se torne fácil. (...) Acho necessário cozinhar as cenas ao mesmo tempo, de modo que uma não fique pronta antes das outras. Caso contrário, perco o impacto de uma cena sobre outra''.[47]

Mas cada cena ou fragmento era analisada em separado e meticulosamente. Muitas vezes, os atores viam o texto de uma peça pela primeira vez quando se reuniam no palco para o primeiro ensaio. Não sabiam como era o restante da obra. Brecht acreditava no impulso criativo da ''surpresa''. O ator teria de fazer descobertas no processo de leitura do *script.*

Então discutia-se o primeiro ato de maneira tipicamente brechtiana — pergunta e resposta. Suponhamos que a peça fosse inédita, por exemplo, *Katzgraben,* de Erwin Strittmatter.

O que acontece na primeira cena?, indaga Brecht. Uma rua que leva a uma aldeia está sendo construída. A pedido de quem? Do Partido da Unidade Socialista. Brecht diz que não. Silêncio. (...) Brecht acrescenta: ''Isso só é revelado na terceira cena''. E assim por diante.[48]

As discussões em torno de outras peças eram fascinantes. Brecht sondava, perguntava, sempre testando. Seu processo ''dialético'' foi aplicado com particular eficácia em peças como a sua adaptação de *Coriolano,* de Shakespeare.

Para treinar os atores na prática do estranhamento, ele compôs cenas originais para *Romeu e Julieta* e *Hamlet.* Um de seus recursos favoritos consistia em transpor o diálogo de uma peça que estava sendo ensaiada para o discurso indireto. Os atores então falavam como segue (esta é uma cena transposta de *O Preceptor):*

> LISE — *Durante uma noite de tempestade em novembro, enquanto Läuffer corrigia lições, Lise entrou no quarto dele. Mas ele não a cumprimentou. Devia tê-lo assustado, começou ela. Apenas queria perguntar se precisava de alguma coisa, se precisava de alguma coisa.*
> LÄUFFER— *Se ele precisava de alguma coisa?!, respondeu Läuffer. Nunca, exclamou. O que precisaria um desgraçado como ele? Tinha tudo, e estava indo para a cama.*

A anotação de Brecht acrescentava que esses textos eram entregues aos atores, que os deviam ler com suas inflexões naturais, suprindo os movimentos principais e sugerindo os gestos. O tom geral devia ser o do relato de uma testemunha ocular. Assim eles conseguiam ''distância''.[49]

Nos ensaios, Brecht se preocupava com o bem-estar dos atores. Pedia luzes claras, para que conseguissem ler mais facilmente seus papéis, e cadeiras confortáveis para que os mais velhos pudessem descansar enquanto aguardavam sua vez. E estava sempre alerta a sugestões de qualquer pessoa do grupo. Um membro da equipe técnica certa vez chamou sua atenção para um erro em *A Mãe,* indicando-lhe que um policial ganhava menos do que um operário. Brecht imediatamente corrigiu a falha. Por ocasião da reabertura do Schiffbauerdamm Theatre, ele escrevera aos técnicos uma nota: ''Por favor, lembrem-me quando eu repreendê-los novamente'' — o que de fato fizeram, quando surgiu a ocasião, baixando uma lona com essa inscrição.[50]

Caspar Neher, responsável pelos cenários, partilhava o escrúpulo e a meticulosidade de Brecht e Weigel quando se tratava de detalhes e acessórios de palco. Por mais simples e despretensiosos que muitas vezes tivessem de ser, sempre eram belos e muito bem-feitos. Isso se aplicava também aos programas impressos, um dos encantos dos espetáculos do Berliner Ensemble, e que podiam servir de modelo para todos os demais teatros do mundo. O material ilustrativo, seja pictórico ou explanatório, o formato, as opiniões, notas e informações são apresentados de modo a agradar olhos e cérebro. Assim, o programa de *Os Dias da Comuna* não só ilustrava a Paris de 1870 como também reproduzia gravuras históricas de importantes personalidades e eventos extraídos de fontes contemporâneas, incluindo uma história altamente informativa da rebelião bem como uma interpretação e fotos da apresentação.

Ninguém que assistisse aos ensaios e performances do Ensemble se inclinaria a ser levado pela noção errada de que Brecht desejava, acima de tudo, esquematização, desumanização, falta de vida e abstração de seus atores e suas peças. Respondendo à indagação de um ator sobre se sua técnica não levaria a um tipo de teatro puramente ''artístico'' (talvez ''rebuscado'') e desumano, Brecht disse:

> ''Deve ter sido meu jeito de escrever que tomava muita coisa como certa e criou essa impressão. Que o diabo a carregue! Naturalmente, precisamos ter no palco de um teatro realista pessoas vivas, completas, contraditórias, com todas as suas paixões, expressões diretas e ações. O palco não é um herbário ou museu zoológico com animais empalhados. O ator precisa saber como criar tais pessoas (e, se pudesse assistir a nossas apresentações, você realmente veria tais pessoas, e elas *são* pessoas, não apesar de, mas devido a nossos princípios!)''.[51]

III

As Últimas Obras

Não há avanço mais difícil do que aquele que volta à razão.

BRECHT, *Der Messingkauf*

A tarefa mais árdua era refazer o repertório. Como se pode entender sem dificuldade, para Brecht isso não significava simplesmente o retorno ao velho teatro como tal, ou meramente uma revivescência das antigas peças por serem antigas. Mais uma vez não se tratava de uma questão de reconstituição destinada a mostrar a permanência ou o ''universal'' nelas, mas, como Brecht dizia, ''de apresentá-las historicamente, isto é, colocá-las em contraste com nossos dias''.[1] Isso significava tirar proveito delas por meio dos mecanismos e do conhecimento contemporâneos, expondo assim a ideologia subjacente a essas obras tanto para deliciar como para instruir as novas platéias.

Brecht era demasiadamente dialético para deixar de observar as contradições, quando pairavam ao seu redor. Se ''a verdade é concreta'', como ele sempre insistia, a ''verdade concreta'' mostrava-lhe, como fazia com outros, que a nova sociedade em processo de formação, com seu ''novo'' homem, tinha ainda muitos resíduos da antiga; o novo metal não era todo aço, nem todo puro. Velhos hábitos persistiam. O que ele chamou, num de seus poemas, ''a águia prussiana'' ainda parecia berrar suas ordens, embora apenas nas refeições, e só aos jovens.[2] Como ele agora se tornara uma personalidade mundialmente conhecida e suas obras estivessem disponíveis tanto na Alemanha Oriental como na Ocidental, falava mais energicamente a seus compatriotas alemães do outro lado da fronteira, onde o trabalho de ''purgar'' o passado imediato prosseguia, com uma *Ge-*

mütlichkeit que assumia a forma de uma doce culpa e uma esperança de perdão próximo mas pleno.

Se com *Antígona* Brecht iniciara sua "recuperação" do passado grego e o colocara em contraste com o presente, voltou-se agora com plano similar para o *Sturm und Drang* alemão para reabilitar e adaptar *Der Hofmeister (O Preceptor)*, do tipicamente infeliz, desassossegado e quase gênio Jakob Michael Reinhold Lenz, cuja vida fora tão frenética quanto suas peças e que despejara tumulto e ira em seus poemas e dramas. Morrera em 1792 em Moscou, e por muitos anos já vivera mergulhado numa loucura mansa.

Duas peças suas sobreviveram aos séculos: *Die Soldaten (Os Soldados)* e *O Preceptor*, ambas frutos de experiências pessoais de Lenz. Os horrores do criado de uma medíocre família aristocrática, sua degradação e servidão são bem conhecidos. Basta lembrar as humilhações de Mozart, Haydn e Hölderlin para ficar espantado com o fato de que o destino de um obscuro preceptor de família nas mãos de um nobre insignificante pudesse ter sido ainda pior. Esse é o tema dessa aterrorizante "comédia", da qual Läuffer é protagonista.

Brecht preservou as linhas gerais e, em parte, a linguagem do original. O que fez nessa adaptação foi aguçar, à sua maneira habitual, o tema central da peça, reduzindo e simplificando-o sem contudo alterar seu caráter histórico.

Essa peça, como anuncia o Preceptor no prólogo de Brecht, é uma lição de "miséria alemã" *(Misere)* — termo de difícil definição, que designa a degradação e desmoralização dos alemães sob a ruína do absolutismo do tempo da Guerra do Trinta Anos. Mais uma vez Brecht apresenta uma crítica da Alemanha. Narra a história do preceptor Läuffer, filho de um pastor, contratado por uma insignificante família aristocrática, os Von Berg, cujo filho idiota ele deve educar. Läuffer se sujeita a incontáveis insultos por parte dos patrões. Bem alimentado mas confinado, restringido em seus movimentos (negam-lhe a liberdade de expressar seus sentimentos), ele seduz sem muita resistência a filha da família, com as naturais conseqüências biológicas. Ao escapar das ameaças que antecipa, encontra abrigo na pessoa de um pedante mestre-escola da aldeia, onde é descoberto por seus perseguidores e levemente ferido. Mas, arrebatado pela atração que sente

pela gentil pupila de seu anfitrião, ele se castra antes de cometer mais uma vez um ato vergonhoso. E nesse estado é aceito pela pupila.

No que se refere a Lenz, a argumentação da peça baseava-se na liberalização da educação e numa exposição das humilhações dos preceptores. Brecht eleva a peça ao nível de uma crítica à sociedade, no que diz respeito a seus aspectos feudais (ele nota que os "belos" sentimentos de *Frau* Berg pela música podiam ser paralelos aos do carrasco nazista Heydrich por Bach), bem como a suas manifestações gerais na burguesia. Assim como as relações feudais exploram Läuffer, ele explora a si mesmo. Sua autocastração é também espiritual, pois é a autocastração dos intelectuais alemães da burguesia, que "experimentam não apenas as revoluções de outros povos mas também de suas próprias vidas privadas, 'apenas no espírito' ".[3] É nessa condição de eunuco que Läuffer encontra um emprego satisfatório (como exclama alegremente seu mestre-escola de aldeia) e até obterá referências elogiosas da família a quem injuriou (embora também aqui o assunto seja conduzido a um final satisfatório). Essa mutilação é, pois, a mutilação do espírito alemão, seus mestres e seus discípulos. Não importa que Läuffer escape do mundo feudal; ele cai nas garras do mundo da pequena burguesia. Sua automutilação é um "feito para acabar com todos os feitos".

Assim o mestre-escola Wenzeslaus congratula seu novo assistente Läuffer, depois do ato de emasculação:

> "Deixe-me abraçá-lo, meu jovem, caro instrumento predestinado à instrução! Este é o caminho pelo qual você pode se tornar a luz brilhante das escolas, uma estrela de primeira grandeza na pedagogia. (...) Quem seria um mestre senão você? Pois tem as mais altas qualificações de todas. Não esmagou para sempre dentro de si o espírito de rebeldia? Não se subordinou inteiramente ao dever? Nenhuma vida privada agora pode impedi-lo de formar seres humanos à sua própria imagem. (...) Todos os empregos de professor em nosso distrito agora se abrem para você".[4]

Acaso essa combinação de barbarismo e "espiritualidade" foi alguma vez tão claramente delineada e tão assustadoramente mostrada? A apresentação da peça pelo Berliner Ensemble acentuou seus aspectos cruelmente "cômicos", como no comportamento inicial de Läuffer, que se movia como uma dessas figuras enroladas de caixinha de música. Um epílogo de Brecht prevenia a nova geração de alemães:

Aquele mestre-escola alemão, reparem bem nele!
Criador e criatura de monstruosidade.
Vocês, alunos e mestres da nova era,
Observem sua servidão
Para poderem livrar-se dela![5]

O Ensemble deu a essa peça um desempenho muito brilhante em abril de 1950. Mas a imprensa oficial da Alemanha Oriental não a recebeu com aprovação incondicional. A peça foi considerada "negativa" demais. Brecht respondeu a essa crítica com uma nota:

> "A produção poderia servir como contribuição para as grandes reformas educacionais que estão sendo agora executadas na república. Em geral a sátira dispensa — como acontece com obras como *Tartufo, Dom Quixote, O Inspetor Geral* e *Cândido* — a contraposição do tipo que está sendo satirizado com um tipo exemplar. No espelho côncavo que é erguido a fim de refletir de maneira exagerada o que deve ser atacado, personagens positivos não poderiam escapar à distorção. Em *O Preceptor*, o elemento positivo é a ira feroz contra uma condição indigna do homem exposto a privilégios injustificados e ao pensamento distorcido".[6]

No caso da sua descrição e apresentação da "miséria alemã", Brecht e seus associados entraram em freqüentes conflitos com os críticos oficiais. As controvérsias atingiram um ponto de saturação com a interpretação da figura de *Fausto*, por muito tempo considerado uma herança sagrada do intelecto alemão. Ao mesmo tempo, a apresentação da comédia clássica de Heinrich von Kleist, *O Jarro Quebrado*, recebeu ataques semelhantes. No caso de *Fausto*, tanto Brecht quanto Hanns Eisler foram submetidos a escrutínio e crítica, desta vez não como colaboradores, mas como artistas individuais.

Hanns Eisler compusera um novo drama faustiano chamado *Johann Faustus*, em que apresentara o personagem de Fausto de maneira desfavorável, como representante da ordem burguesa contra o *Ur-Kommunist* militante Thomas Münzer, reformador e mártir anabatista. Uma longa discussão, induzida sobretudo pelo líder comunista Alexander Abusch, Ernst Fischer e o *Neues Deutschland*, condenou a obra como "antinacional" e "antisocial", e também como grave depreciação da clássica figura alemã. Eisler pretendia musicar seu livro na forma de ópera. A crítica de Abusch afirmou que "uma ópera Fausto só pode se tornar uma ópera nacional alemã se, mesmo que ligada à era das grandes guerras camponesas alemãs, souber representar Fausto como vulto espiritual heróico da apaixonada guerra *contra* a *Misere* alemã, e *por* uma compreensão multilateral do mundo".[7]

Brecht participou da discussão, que, não muito depois da recepção de *Urfaust*, de Goethe, apresentada pelo Ensemble, lhe deu oportunidade de responder de forma menos pessoal. Afirmou que Eisler tinha o direito, como qualquer outro poeta, de recompor a figura do Fausto; e simplesmente o representara como o humanista que, embora filho de camponeses, abandona a causa destes e se identifica com seus opressores, na busca do conhecimento e da experiência que melhor desenvolverão sua personalidade. Longe de aviltar a história alemã, Eisler honrara, nas pessoas dos camponeses militantes (embora de forma incompleta) e em Thomas Münzer, seu líder, a melhor parte da história do país. Isso, prosseguiu Brecht, era uma peça de nosso tempo, quando a burguesia da Alemanha (Ocidental) estava novamente convocando a inteligência para realizar sua obra de traição ao povo. "Essa é uma obra literariamente significativa."[8]

Naturalmente, muitas outras coisas estavam envolvidas nessa discussão, além da "caricatura" de Fausto, uma grande figura nacional; ou da distorção de uma grande obra literária como o *Fausto*, de Goethe. O íncubo da lenda faustiana sobre a mente alemã não precisa ser engrandecido aqui. Thomas Mann o abordara no romance *Doutor Fausto;* mas em *A Montanha Mágica* já sugerira indiretamente (embora, então, ele próprio não estivesse bem consciente de todas as implicações disso) o significado da "auto-evolução" alemã, que assimilara a figura de Fausto e também a de Goethe. As horríveis finalidades para as quais esse "auto-enriquecimento" seria usado não podiam estar bem claras nem mesmo em 1924. Naturalmente, na versão de Goethe, Fausto, no fim da vida, compreende sua função social, sua responsabilidade com a humanidade. Mas na primeira parte da tragédia ele atinge a satisfação como uma espécie de Baal brechtiano, dotado de supremo intelecto, grau de doutor e um assistente solícito, Mefistófeles. *Hélas,* pobre Gretchen! Que chance teria ela contra todos eles — e um Fausto transformado de velho intelectual sonolento num jovem plenamente viril, fortemente sexuado e bonito!

Brecht confiara a seu discípulo Egon Monk a encenação de *Urfaust,* de Goethe, que estreou em 23 de abril de 1952. A concepção era de Brecht, que trabalhara na clássica primeira versão da tragédia sem a "intimidação", como dizia, das obras clássicas. Era preciso dar um basta ao tratamento bombástico e pomposo das obras de Goethe! Essa versão pelo menos mostraria o "humor" do poeta. Duas cenas em especial despertaram a insatisfação da crítica: o tratamento franco e quase rude da reunião de estudantes na adega de Auerbach e a cena em que Mefistófeles banca o professor diante do estudante Wagner. Brecht aproveitou-se de seu conhecimento de alunos e professores alemães bem como das universidades alemãs. Não menos herética era a concepção brechtiana do próprio Fausto: uma figura "exploradora" (o que de fato é), capaz de lucrar porque tem as forças ilimitadas de Mefistófeles à sua disposição. A depravação (Brecht chama-a assim em suas notas) que torna possível a Fausto entrar e seduzir heroicamente Gretchen, trazendo a ruína a essa moça simples, seu irmão e sua mãe,[9] quase não é compensada pela sua conversão final ao que Brecht chama de "produtividade", ao fim de uma longa carreira.

Foi essa concepção do passado alemão, além da insistência de Brecht em mantê-la diante dos olhos de sua platéia, que provocou a oposição oficial e a crítica de que o Ensemble empregara o "estilo marionete", que não despertava "sentimentos humanos profundos". Ele também foi acusado de primitivismo deliberado, destinado a dar "um retrato simbólico da *Misere* alemã". Assim, esta tornara-se "o único herói", e Brecht estava realmente se posicionando contra a herança cultural nacional da Alemanha.[10]

Com o mesmo vigor com que tentou expor o parasitismo predatório e a exploração de Fausto, Brecht desmascara em *Don Juan* o mais alegre e brincalhão, mas não menos sério, *Lebenskünstler* (artista da vida) amador Don Juan. A adaptação do incomparável retrato satírico de Molière é usada por Brecht para expor o "esplendor do parasita", que, em suas palavras, deve se tornar "o parasitismo do esplendor de Don Juan". Em sua opinião, Molière parece ter votado por Don Juan e seu "epicurismo" — e ter "zombado dos céus" como uma instituição um tanto ambígua para exterminar a alegria de viver. Por mais que se possa discordar dessa interpretação das intenções de Molière, o original permanece intocado; e o grito final de Sganarelle, o fiel e crítico criado de Don Juan, depois que este foi arrastado para o inferno pelo Commendatore — "Meu salário! Meu salário!" —, serve apenas para enfatizar as intenções independentes de Molière e de Brecht, embora, no caso deste último, mais abrangentes.

A mesma alegria vívida e crítica perpassa a adaptação brechtiana de *O Oficial Recrutador,* comédia inglesa do início do século XVIII de autoria de George Farquhar, rebatizada de *Mit Pauken und Trommeln (Com Trombetas e Tambores).* Com uma jogada brilhante, Brecht deslocou a cena do começo do século XVIII para o período da revolução americana, e assim pôde introduzir referências ao imperialismo britânico e à Guerra da Independência dos EUA. Para manter a disposição de ânimo da peça foram intercaladas canções que captam o espírito e estilo do século XVIII. Os objetivos antiguerra da obra expressam-se nas dificuldades dos oficiais recrutadores britânicos em encontrar recrutas, numa época em que na estação de alistamento são descobertos panfletos contendo esboços preliminares da Declaração de Independência americana bem como afirmações incendiárias de Benjamin Franklin.

Pela terceira e última vez, Brecht voltou ao tema de Joana d'Arc. *Der Prozess der Jeanne d'Arc zu Rouen, 1431,* um remodelado roteiro radiofônico de Anna Seghers, resume-se a uma simples mas comovente narrativa dramática das cenas do julgamento. As "vozes" que guiam Santa Joanna são, nesta versão, vozes do povo. Depois da sua execução, dois agricultores, Avô Breuil e um homem mais jovem, Jacques Legrain, falam a respeito dela:

> LEGRAIN — *Eu a vi queimada, Pierre.*
> BREUIL — *Ela guiou a França.*
> LEGRAIN — *Mas a França também a guiou.*

BREUIL — Pensei que fossem as vozes que a guiavam.
LEGRAIN — Sim, as nossas.
BREUIL — O que é que você quer dizer?
LEGRAIN — Foi assim. Primeiro ela correu contra o inimigo à frente do povo — e dessa forma foi capturada. E, quando estava presa na torre de Rouen, não ouvia nada sobre nós e tornou-se fraca — como você e eu. Na verdade, ela se retratou. Mas ao fazer isso as pessoas simples de Rouen ficaram tão furiosas que abateram os ingleses no porto marítimo. Ela descobriu isso — Deus sabe como — e reconquistou sua coragem. Viu que o tribunal era um campo de batalha não pior do que as valas de Orléans. Assim, transformou sua maior derrota em nossa maior vitória. Quando seus lábios foram silenciados, sua voz se ouviu.
BREUIL — Sim, a guerra não acabou ainda.

E dos vinhedos vieram as vozes das jovens taverneiras, cantando alegremente os belíssimos versos de Christine de Pisan sobre Joana d'Arc.[11]

Quem é o líder? E quem é o seguidor? E o professor? E o aluno? Brecht sempre se preocupara com essas questões. E sempre voltara à mesma resposta: o povo são os mestres; os líderes, os alunos, os seguidores.

Desde 1952 Brecht vinha trabalhando numa adaptação de *Coriolano*, de Shakespeare, tragédia que o reconduziu de volta aos anos vinte, quando Erich Engel a produzira com magnífico efeito em Berlim. Voltando à obra agora, depois de tantos anos, viu nela renovadas possibilidades. Embora não conseguisse completá-la, deixou material suficiente para que o Berliner Ensemble a montasse, transformando-a numa de suas mais arrebatadoras e bem-sucedidas produções — depois da morte de Brecht.

Embora em geral essa versão se mantenha fiel ao original de Shakespeare, há uma série de mudanças significativas, que indicam um deslocamento do tema central shakespeariano. O interesse de Brecht na tragédia baseou-se sem dúvida em dois fatores: o conflito entre plebeus e nobres e a crise de liderança. Para ele, a tragédia de Coriolano já não é apenas a de um líder orgulhoso ofendido pelo povo que despreza, e que busca vingança, sendo finalmente desviado de seu objetivo por uma mãe suplicante. É antes o problema da indispensabilidade do líder. O Coriolano de Brecht acredita ser indispensável e insubstituível. Seu desprezo pela massa de seus próprios romanos o aproxima mais de seu velho inimigo Aufidius do que de seu povo. A justa insatisfação dos plebeus com a distribuição desigual dos suprimentos de trigo, que quase produz uma revolta, é adiada pela ameaça de invasão inimiga. Mas a união estabelecida é apenas temporária e rompe-se diante da arrogância e intransigência de Coriolano. Roma precisa dele? Brecht responde que não. Em suas interpolações, indica que os romanos podem passar muito bem sem Coriolano; e, se ele os ameaça com um ataque, seu povo se une para resistir a ele. O sentimento é colocado nos lábios não só dos próprios plebeus mas até da mãe de Coriolano, Volumnia.

Quando os patrícios parecem estar fugindo de Roma diante da ameaça de Coriolano à cidade, um dos tribunos comenta:

> "Se aqueles que vivem fora de Roma não a querem defender, então nós, longe de quem Roma tem vivido até agora, vamos defendê-la. (...) Parece que vale a pena defender Roma agora, pela primeira vez desde sua fundação".[12]

Vimos que Brecht nunca adaptou peças para seu teatro *ad hoc*. Elas representaram longos períodos de trabalho árduo, e podemos ter certeza de que também nesta "tragédia" ele apontava uma "moral" contemporânea. Conforme comentou numa nota explicativa:

> "No que diz respeito ao herói, a sociedade também está interessada no outro aspecto, que a afeta diretamente: isto é, a firme crença do herói em sua própria indispensabilidade. Ela não pode se curvar a essa crença sem arriscar-se à destruição. Assim, coloca-se numa irrevogável oposição a esse herói".

E no que se refere ao orgulho de Coriolano:

> "É a sociedade, é Roma quem paga por isso, chegando quase ao ponto da destruição".[13]

Com sua típica ironia, Brecht conclui a peça com uma breve cena em que, tendo recebido notícias da morte do "herói" Coriolano, o Senado passa a seus assuntos cotidianos em nome do povo de Roma e para seu benefício. Assim, mais uma vez, como em *Eduardo II*, Brecht dissolveu em ironia o tema trágico.

Enquanto ainda estava exilado na Dinamarca, ele planejara um drama sobre Júlio César. Escrevera um conto, *César e seus Legionários,* e pensara num filme com o mesmo tema. No decorrer dos anos, todos esses projetos culminaram num romance-crônica, *Os Negócios do Sr. Júlio César,* não concluído na época de sua morte.

Brecht mostrava-se sempre mais produtivo quando podia usar o agudo estilo aforístico. A narrativa longa e densa o deixava inquieto. Sentia-se mais à vontade no apólogo breve, no conto, na anedota, que se aproximavam mais do estilo épico do seu teatro e de suas próprias necessidades psicológicas e estéticas. Assim também a parábola lhe servia melhor. A necessidade de concisão, de brevidade — e de objetividade — tornara-se mais insistente nele nos anos de exílio e de crise mundial. Mas mesmo antes disso projetara nos breves aforismos e apólogos em torno de Keuner, seu alter-ego, a espirituosidade dialética muito especial na qual era mestre. Assim foi com *Contos de Calendário,* produzidos durante o exílio, e entre os quais encontramos as sementes de algumas de suas futuras peças, bem como as histórias impressionantes *A Velha Senhora Despudorada* (na realidade, uma descrição da avó de Brecht), *O Manto do Herege* (Giordano Bruno) e *César e seu Legionário.*

Agora, em *Os Negócios do Sr. Júlio César,* ele seguia o mesmo procedimento narrativo da crônica.

Na descrição de como surge um ditador, Brecht pôde tocar todas as teclas do seu instrumento — sátira, ironia, estranhamento. A peça é o diário de Rarus, escravo-secretário de César, que anota os acontecimentos na casa de seu amo. Lá está o valete olhando para seu dono, não para o herói. Eventualmente outras luzes secundárias são lançadas sobre Júlio César através dos comentários do meirinho, Mummlius Spicer, visitante habitual de César pelo fato de este muitas vezes estar em dívida com ele. A grandeza de Roma e seus líderes é exposta nas sórdidas manipulações que envolvem as grandes conquistas asiáticas e os conseqüentes despojos, as trezentas famílias de Roma, os generais; Cícero, Catilina e o próprio César, que aparece primeiramente com a idade de 38 anos, e finalmente quando está para ser eleito Cônsul, após seu retorno "triunfante" da Espanha. Aos olhos de Rarus, que anota meticulosamente as transações que acontecem, a grandeza de César consiste em ser um empresário-modelo, alguém que sabe o valor do dinheiro e o usa com inigualável habilidade. Estamos em tempos de crise. As conquistas asiáticas trouxeram riqueza para os poucos mas também inumeráveis escravos, que competem com o trabalho livre dos romanos em detrimento destes últimos. A ameaça de uma sublevação, por Catilina e os plebeus insatisfeitos, é sufocada por um demagogo altamente habilidoso, Cícero. As sórdidas manipulações dos pretensos "democratas" estabelecem as eleições. A habilidade de César consiste em jogar os adversários uns contra os outros; ele especula, como todos os demais, com bens imobiliários. Dos estadistas e políticos pode-se dizer, como dos generais: "Nenhuma peça de roupa tem tantos bolsos quanto o manto do general". Na confusão de brados competitivos e clamores, um grito começa a ser ouvido: Precisamos de um homem forte! O não-heróico César estará à altura da ocasião. Voltando de sua província, Espanha, ele será homenageado em triunfo. Para celebrar seu êxito, é preciso exibir despojos espanhóis — preciosos artigos coletados pelo conquistador. Mas César realmente trouxe algo muito mais valioso — as ambicionadas concessões das minas de chumbo espanholas. Assim, os artigos têm de ser manufaturados em Roma. Sentindo o espírito do momento, César renuncia ao triunfo (presumivelmente celebrando uma vitória numa guerra) e começa a fazer campanha com uma plataforma de "Democracia é Liberdade" e "Paz".

Nunca antes a história romana fora escrita ou encarada dessa maneira. Nunca antes o heroísmo romano e suas conquistas tinham sido analisados de modo tão radical. Como diz o meirinho Spicer ao hipotético editor das anotações de Rarus,

> César "sempre pegou dinheiro, onde quer que o conseguisse. Uma olhada nos diários de seu secretário mostrará como as coisas se passavam com ele. (...) Não espere encontrar neles feitos heróicos, no estilo antigo, mas, se os ler com a mente aberta, descobrirá certas indicações de como se constroem ditaduras e se fundam impérios".[14]

IV

O Credo de um Realista

Como entrará a tília numa discussão com alguém que a censura por não ser um carvalho?
BRECHT

"Não acredito na separação entre arte e educação", escreveu Brecht. Mas ele nunca fora conduzido a sacrificar a idéia da autonomia do artista e da própria arte. Atacado de todos os lados praticamente a vida toda — pelos realistas, por ser um formalista, pelos formalistas, por ser doutrinário e "engajado" — ele sempre concebeu a si mesmo como realista, e particularmente um "realista socialista".

Um crítico tão perceptivo e perspicaz como Lukács levou muito tempo para chegar à conclusão de que Brecht, pelo menos nas últimas obras, era, ou se tornara, "o maior dramaturgo realista de seu tempo".[1] Previamente, e em termos claros, ele rejeitara as teorias dramáticas de Brecht, por se preocuparem sobretudo com a forma do drama, sendo por isso formalistas. Ele comparará, desfavoravelmente para Brecht, as críticas de arte deste e de Tolstói, embora ambos tivessem como ponto de partida sua corrupção na sociedade de seu tempo. Tolstói, disse Lukács, foi até a raiz do mal — o conteúdo da arte moderna. O que não ocorreu com Brecht.[2]

Talvez Lukács tivesse uma visão melhor do que Brecht. Mas é um exemplo delicioso do princípio dialético o fato de ele ter aceito não apenas *Mãe Coragem* mas também *A Boa Alma de Se-Tsuan* e *O Círculo de Giz Caucasiano* como obras que revelaram a maestria "realista" de Brecht na sua forma mais apurada, dizendo que Brecht teria abandonado o "esquemático" e o "abstrato" e passara a criar seres humanos vivos, com uma dialética mais complexa do bem e do mal.[3]

Brecht nunca teve medo de palavras, e a palavra "formalismo" não o abalava. Como qualquer realista socialista, ele se opunha ao "formalismo", como já vimos, uma vez que para ele isto representava não apenas a separação entre forma e conteúdo mas também a utilização de recursos técnicos, auditivos e visuais que se destinavam a esconder a pobreza e a precariedade do material (ele chamava esses recursos de "montagem") bem como a verdadeira natureza do mundo real. Mas ele também dizia: "Vemos fantasmas quando vemos formalismo por toda parte".[4] Pois os piores formalistas são aqueles que guincham acusadoramente: "Formalismo!", enquanto veneram a qualquer preço antigas formas de arte e só a elas dão atenção. A frenética retenção de velhas formas para novos temas e tarefas, isso não é também formalismo?[5]

Assim Brecht ataca, de um lado, os clichês dos críticos bem como sua tendência a aderir servilmente a velhos modelos, ainda que inegavelmente grandiosos, como sendo legislativos e decisivos.

A controvérsia não era novidade: remontava aos anos trinta, quando Lukács, Ernst Bloch, Alfred Kurella e outros discutiram a questão do realismo nas páginas dos periódicos antifascistas *Das Wort* e *International Literature*, publicados em Moscou.

Pode ser útil tocar brevemente nessa controvérsia, e em outra com ela relacionada, sobre "formalismo" e "realismo", que tiveram tão amplas repercussões não apenas no mundo socialista mas também em outros lugares. Para simplificar o assunto, vamos definir, para nossa presente discussão, o formalismo como aquele procedimento em arte que coloca o "como" uma obra está sendo feita acima do "quê" a obra particular significa ou tem a dizer. Em arte e literatura, seus exemplares mais bem conhecidos são encontrados na obra da chamada "escola estética". Na verdade, nas discussões que aconteceram depois de 1934, ligadas a A.A. Zhdanov, o termo foi aplicado aos desvios dos métodos artísticos tradicionais empregados pelos grandes escritores e artistas do século XIX, especialmente Balzac e Tolstói. Até um crítico marxista tão brilhante e intelectualizado como Lukács, cuja ligação com a literatura e a filosofia era na verdade ampla, insistiu em considerar esses realistas como critérios prescritivos para escritores do presente. Nesse sentido, ele rejeitara *Die Massnha-*

me e *A Mãe,* de Brecht; mas aceitara *Furcht und Elend* e *Senhora Carrar* — em nada se detendo pelo fato de que Brecht, ironicamente, considerara essas obras bem como *Galileu* desvios "oportunistas" de seus próprios princípios estéticos, e quase traições a eles.

No meio da controvérsia realista, num belo ensaio escrito em 1938, intitulado *Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise (Amplidão e Multiplicidade da Escrita Realista),* Brecht centra seu argumento na oposição à noção de que uma obra é realista apenas na medida em que "é escrita à maneira do romance realista burguês do século passado".[6] Com vigor, passa a mostrar que Shelley (ele cita extensamente passagens de *A Máscara da Anarquia* em inglês) deve ser chamado de realista, embora utilize símbolos; mas que conseguia ser extremamente concreto ao falar em liberdade. Shelley é superior a Balzac como realista, pois nos faz abstrair mais facilmente do que o outro; e, além disso, era amigo, e não inimigo, das classes inferiores.[7] Da mesma maneira, Cervantes, Swift, Grimmelshausen e Voltaire são realistas, cada um a seu modo. É perigoso acorrentar o extenso conceito de realismo a alguns poucos nomes, não importa quão famosos, e a poucas formas, mesmo úteis. "No que diz respeito a formas literárias, é preciso pedir realidade, não estética, nem mesmo aquela do realismo. A verdade pode ser ocultada e expressada de muitas maneiras. Baseamos nossa estética, como a nossa moral, nas necessidades de nossas lutas."[8]

Brecht também não era tolerante com outra interpretação demasiado vulgar do "popular". Durante toda a vida buscara linguagem, estilo e formas que atingissem o povo. Mas sempre estivera consciente de que o "povo" não era uma massa homogênea e monolítica. Diferentes em *background,* instrução e influências de classes, as massas requeriam uma abordagem diferenciada. A oposição de Brecht, nos últimos anos, aos decretos e regulamentos oficiais das comissões estatais tinha em vista também esse elemento em particular.

O que seria o "popular"?

> "*Popular* significa ser inteligível para amplas massas do povo, assumindo suas formas de expressão e enriquecendo-as, adotando e fortalecendo seus pontos de vista, representando a parcela mais progressista do povo, de modo tal que ele possa assumir a liderança, e assim também inteligível a outras parcelas do povo, ligando-se a tradições e também superando-as, e transmitindo as realizações do setor que se encontra na liderança para os setores que buscam a liderança."[9]

E realismo?

> "*Realista* significa descobrir o complexo causal na sociedade, desmascarar o ponto de vista dominante como ponto de vista dos governantes, escrever do ponto de vista da classe que já tem as mais amplas soluções para os mais prementes problemas que a humanidade jamais encarou, enfatizando a dinâmica do desenvolvimento, concretamente, mas tornando possíveis as abstrações. Essas são incumbências gigantescas (...) e permitiremos ao artista que aplique toda a sua imaginação, toda a sua originalidade, todo o seu humor e toda a sua inventividade nesse objetivo."[10]

A essência do realismo e sua tarefa principal é a descrição da realidade de maneira tal que ela não seja apenas vista mas entendida; não apenas espelhada mas penetrada. Se a arte reflete a vida, disse Brecht em outro lugar, ela o faz com espelhos especiais. "A arte não se torna irrealista quando altera as proporções, mas apenas quando as altera de tal modo que o público, tomando as representações como guias práticos para percepções e impulsos, sofre desgostos em conseqüência disso."[11]

A finalidade da arte, então, é o "domínio da realidade". A realidade deve ser aclarada, e as leis que governam os processos da vida têm de se tornar visíveis. Esse é o realismo socialista: a verdadeira interpretação da vida social do homem do ponto de vista do socialismo por meio da arte. Grande parte do prazer em tal arte repousa no reconhecimento da possibilidade de dominar o destino humano pelos meios sociais. O realismo socialista mostra personagens e fatos históricos como mutáveis, e por isso contraditórios.

Qual é sua relação com as obras do passado? Como irá reproduzi-las? Com base na assunção de que essas obras de arte "clássicas" preservadas representam artisticamente o curso da humanidade em direção a uma realização mais favorável, poderosa e corajosa de seus objetivos.

A arte, então, é um potencial especial e original do homem, não apenas uma velada moralidade nem um embelezado conhecimento mas uma disciplina independente, representando de forma contraditória as várias outras disciplinas.[12]

A arte deve dar alegria e prazer. "Um teatro", disse Brecht no fim de sua vida, "em que não se pode rir é um teatro do qual se deve rir. As pessoas sem senso de humor são ridículas."[13]

"Há muitos caminhos para Atenas."[14] O caminho de Brecht era apenas um deles, conforme ele insistiu várias vezes. Gradualmente ele alterou sua antiga postura rígida e intolerante em relação a outros caminhos e formas dramáticos, e também modificou sua atitude em relação a outros dramaturgos. Nem continuou preso à sua insistência na dicotomia entre razão e sentimento. Como Lukács poderia ter comentado, mas não comentou, o que ele procurava no Brecht dos últimos tempos era a síntese dialética que surgira do niilismo anterior para o esquematismo do período intermediário das *Lehrstücke,* até as peças mais maduras que combinavam magnificamente a teoria do estranhamento, os princípios dialéticos do marxismo e o profundo senso de humanidade individual.

Embora Brecht tendesse, nos últimos anos, a falar de maneira mais dócil a respeito dos princípios teatrais de Stanislavski, realmente não era possível haver uma reconciliação fundamental entre o seu teatro épico e a insistência do diretor russo em que "em nossa arte é preciso viver o papel em cada momento em que o estivermos representando",[15] ou "é necessário enfiar-se na pele e no corpo" do personagem a ser retratado, ou deve-se empregar "meios conscientes para o subconsciente". Eram duas maneiras diferentes de fazer teatro, e cada uma tinha sua função particular. Na medida em que todo teatro é teatro, de uma forma ou de outra, direta ou indiretamente ele usa Stanislavski.

Brecht admitiu que se podia aprender muito com o diretor russo: o senso do poético, a responsabilidade para com a sociedade, a atuação em conjunto, a "grande linha", a obrigação de verdade e de uma realidade descrita em suas contradições, o reconhecimento da importância dos seres humanos.[16] Enquanto uma Conferência Stanislavski oficial convocada pela Comissão de Arte tentava energicamente reunir os dois teatros, uma nota de Brecht mostra que ele não julgava possível tal reconciliação:

> "O método Stanislavski de concentração lembra-me sempre os métodos do psicanalista: nos dois casos, o problema consistia em combater uma doença social; mas isso não era efetuado por meios sociais. Como resultado os efeitos da doença eram atacados, mas não suas causas".[17]

Isso é sem dúvida parcial e desleal. Pode-se dizer realmente que a apresentação do Teatro de Arte de Moscou de *O Jardim das Cerejeiras,* de Tchekhov, não desvenda um cenário social? Ou não consegue descrever uma sociedade em transição e mudança?

E pode-se dizer, mais ainda, que a "empatia" de um espectador com um dos personagens de Tchekhov efetuada pela arte do ator significa necessariamente a aceitação do ponto de vista ou dos padrões morais e éticos do personagem, em vez de um reconhecimento da complexidade envolvida nessa atitude?

A questão crucial não será realmente o *grau* de empatia com que Brecht se preocupa — aquele ponto em que a *empatia* se funde com a *identificação* e o espectador assume emocional e psiquicamente as atitudes e o papel do personagem representado no palco, em detrimento de sua compreensão geral das forças que atuam no mundo interior do personagem? Em outras palavras, o ponto em que a identificação emocional confunde ou embota a inteligência e a razão?

No caso de Brecht e Stanislavski, não estaremos na verdade lidando com dois métodos diferentes de ver o mundo num confuso período de transição: um, inteiramente fechado na visão de mundo burguesa — embora, é claro, criticando o mundo burguês; outro, não menos transicional, mas tendo já avançado além do primeiro, delimitando mais claramente as forças em ação — aquelas que atuam em favor do velho mundo, e aquelas que atuam em favor do mundo novo? Dois procedimentos teatrais e dramáticos, não necessariamente contraditórios, refletindo em si mesmos as contradições do mundo em que se manisfestam? Ambos dando "prazer", cada um a seu modo?

Sobre seu teatro, Brecht escreveu:

> "Não basta exigir de nosso teatro que ofereça compreensão e reflexões instrutivas sobre a realidade. Nosso teatro tem de despertar o encantamento pelo conhecimento e organizar sentimentos prazerosos em relação à mudança da realidade. Nossos espectadores não devem apenas ouvir como Prometeu é libertado mas precisam também treinar-se na alegria de libertá-lo. Nossos teatros devem ensinar todas as alegrias e prazeres dos inventores e descobridores, os sentimentos triunfantes dos libertadores".[18]

V

O Fim

Eu, Bertolt Brecht, venho das Florestas Negras.
DO POBRE B.B.

Em 1955, a saúde de Brecht começou a declinar, mas ele não diminuiu o ritmo de suas atividades. Em janeiro, produziu uma nova peça de Johannes Becher, *Winterschlacht (Batalha de Inverno),* que não teve recepção favorável. Em maio, esteve em Moscou para receber o prêmio Stálin. Viajou um bocado, ora para Dresden, para um congresso da paz; ora para Hamburgo, para um encontro do PEN Club. Suas tarefas no Ensemble exigiam muito de suas energias, especialmente pelo fato de estar se preparando para mais um contrato em Paris. E em sua mesa havia manuscritos inacabados e planos para novos trabalhos.

Um deles, que quase chegou a ser concluído, era *Turandot, ou o Congresso dos Alvejadores,* variante bem-humorada mas ao mesmo tempo áspera da comédia de Carlo Gozzi escrita em 1762, que Friedrich Schiller traduzira em 1801. Narrava a encantadora história da voluntariosa filha do imperador da China, cuja beleza igualava-se apenas à sua má vontade em se casar, e que por fim concordou em testar seus pretendentes com três charadas. Aquele que soubesse as respostas a desposaria, os que fracassassem perderiam suas cabeças. Para Brecht essa comédia serviu de incentivo para castigar seus objetos favoritos de censura: os "intelectuais" (aqui chamados Tuis) — aqueles que vendem a si mesmos, suas consciências e suas opiniões, e encobrem as falhas* das autoridades. Aqui eles são convocados para justificar o monopólio do algodão nas mãos do imperador da China e seu irmão, que provoca grande insatisfação no país. O mais bem-sucedido Tui Alvejador ganhará a mão da filha do imperador. O revolucionário Kai Ho é o líder da oposição. Seguem-se várias complicações, intrincadas demais para serem aqui relatadas, mas Kai Ho presumivelmente triunfa no final.[1] Na sua forma incompleta, a peça não é uma das melhores obras de Brecht.

Desde 1940 ele também vinha desenvolvendo um plano para uma ópera, com música de Paul Dessau. Havia poucas canções concluídas, mas o esboço que Brecht escreveu é muito revelador. *Die Reisen des Glückgotts (As Viagens do Deus da Sorte)* seria uma espécie de contraparte de *Baal,* tendo como tema a felicidade do homem. Brecht foi impelido a escrever a peça devido a "uma pequena figura gorda do deus chinês da sorte", cujo nítido bem-estar sugeria relaxamento, conforto e satisfação.

> "O deus deve ter vindo do Leste, depois de uma grande guerra, dirigindo-se para as cidades destruídas e desejando fazer as pessoas lutarem por sua felicidade e bem-estar pessoal. Ele congrega discípulos de todo tipo e conquista perseguidores, quando alguns deles começam a ensinar que os camponeses devem ter terras, os trabalhadores devem assumir as fábricas e os filhos de trabalhadores e camponeses devem tomar posse das escolas. Ele é condenado à morte. Os carrascos experimentam suas artes no pequeno deus da sorte, mas o veneno que administram tem bom sabor; sua cabeça, decepada, volta a crescer imediatamente; e nas galés ele executa uma dança que contagia todos com sua jovialidade. (...) *É impossível matar a ânsia de felicidade do homem.*"[2]

Brecht contribuiu com breves ensaios para uma Confêrencia de Teatro em Damrstadt em 1955, na qual Friedrich Dürrenmatt levantara a questão da capacidade do teatro atual para representar o mundo atual. Sim, disse Brecht, "o mundo atual é passível de ser descrito para o homem atual somente se for descrito como um mundo mutável". Numa era, continuou ele, em que a ciência fez milagres para mudar a natureza, de modo que o mundo pareça quase habitável, o homem já não pode ser descrito como uma vítima, objeto de um universo desconhecido mas fixo. Do ponto de vista de uma bola de futebol, as leis do movimento mal podem ser concebíveis. É pelo fato de a natureza da sociedade humana ter sido mantida na sombra, em contraste com a natureza em geral, que hoje estamos, como asseguram chocados os cientistas, diante da destrutibilidade total de um planeta quase não habitável. Ele chamou atenção para o Ensemble de Berlim, onde se faziam tentativas teatrais de tornar o teatro sensível às situações mundiais; assim como o Estado no qual ele trabalhava onde se faziam esforços para mudar o mundo e a vida social do homem.[3]

---

* No original: *whitewash,* verbo inglês que significa branquear, e também encobrir ou colorir faltas ou vícios. Daí o título da peça *(O Congresso dos Alvejadores).* (N. da E.)

Max Frisch, mais do que nunca um grande admirador, viu-o em 1955 e achou-o fraco, embora plenamente alerta, mas menos propenso a discutir. Apesar de se mostrar gentil como sempre, ele não acompanhou seu visitante até a rua, como era seu costume. Brecht perguntara sobre a possibilidade de comprar uma casa no lago de Genebra.[4]

Mais uma vez ele entrou em conflito com as autoridades quando, em fins de 1955, teve recusada a publicação de *Kriegsfibel (Cartilha da Guerra),* uma série de poemas curtos ilustrados com fotos, que tratavam de vários aspectos da Segunda Guerra Mundial. Brecht chamou-os de "fotogramas". Impiedosamente epigramáticos, repletos de um pacifismo mordaz e com um tom amargo contra a guerra e seus fomentadores, esses poemas estão entre as melhores peças satíricas que Brecht jamais escreveu. Ele insistiu na publicação e ameaçou oferecer o livro ao Conselho de Paz Mundial. Venceu, e o livro surgiu em fins de 1955, pela editora Eulenspiegel Verlag, de Berlim.

Em seu derradeiro aniversário, em 10 de fevereiro de 1956, ele estava em Milão para assistir às apresentações da *Ópera dos Três Vintêns* que Giorgio Strehler encenava no Piccolo Teatro. Foi lá que o diretor sueco Erwin Leiser falou com ele pela última vez.

> "A tempestade de neve bate contra as vidraças das janelas do hotel Manin. Brincamos, um pouco hesitantes, sobre nossos comuns — o meu apenas leve — males do coração. De repente, a voz dele fica abafada e ele diz: 'De qualquer modo, a gente pode ter certeza de que será uma morte fácil — um doce bater nas vidraças'."[5]

Brincaram novamente a respeito das "cadeiras". Brecht dissera uma vez que não estava sentado entre duas cadeiras, mas em uma, que ficava no Leste. Ele comentou bem-humorado que a cadeira era precária; provavelmente, tinha só três pernas.

> "Durante nossa última conversa", relatou Leiser, "ele disse: 'A cadeira está firme. Apenas, há alguns que pensam que eu não devia me sentar da maneira como me sento'."[6]

A propósito da nova produção italiana da *Ópera dos Três Vintêns* (reconhecida de modo geral como brilhante), Brecht afirmou:

> "Dez anos depois da Primeira Guerra Mundial surgiu minha *Ópera dos Três Vintêns.* Dez anos depois da Segunda Guerra ela revive em um novo caldeirão de bruxas. Se voltar depois de uma terceira guerra mundial, o mundo inteiro não valerá três vinténs".[7]

Como sempre, o ano prometia ser cheio de trabalho. Havia a encenação de *Galileu,* que começara no ano anterior; havia *Os Dias da Comuna,* à espera de apresentação na Karl Marx Stadt, sob direção de Manfred Wekwerth. Havia a primeira visita do Ensemble à Inglaterra, em agosto.

Sobre sua escrivaninha jaziam inumeráveis planos, projetos, esquemas, pastas repletas de anotações, aforismos, compilações — alguns quase completos, apenas faltando as revisões. E ele concluíra uma versão teatral que misturava duas peças de Gerhart Hauptmann, *O Casaco de Castor* e *O Galo Vermelho.* Seu inesgotável interesse pelo tema da ciência e do cientista não se saciara com *Galileu.* Ele planejava uma peça sobre Prometeu, tendo em mente a bomba atômica. Prometeu seria virado do avesso: não tinham sido os do alto que haviam acorrentado Prometeu, mas os de baixo, da terra, porque ele se atrevera a entregar o fogo aos deuses, e com ele poderiam destruir o mundo.[8]

Mais ainda que Prometeu, era Albert Einstein quem fascinava Brecht, e em cuja vida ele via uma possível fonte para uma seqüência de *Galileu,* sobretudo depois da morte do grande cientista em 18 de abril de 1955. Há motivos para crer que Brecht concebia Einstein como um personagem "trágico", que entregara seu conhecimento a um imperialismo agressivo representado pelos Estados Unidos. Como preparação, Brecht lera uma quantidade enorme de livros a seu respeito e tivera conversas científicas sobre o cientista e suas teorias com um de seus antigos colegas, Leopold Infeld.[9]

As notas de Brecht para *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, indicam mais do que um interesse passageiro — talvez uma intenção de escrever uma contraparte da peça.[10]

Não menos importante em seus textos não revisados era *Me-Ti: Buch der Wendungen (O Livro das Mutações)*, inspirado no grande clássico chinês de mesmo nome. Esse é o "breviário" filosófico, político e ético de Brecht — ou, como ele gostava de dizer, um "pequeno livro de instruções em atitudes sociais". Fora iniciado nos primeiros anos de exílio e continuado intermitentemente depois disso. Publicado dez anos após sua morte, e apenas parcialmente, é uma espécie de diário pessoal. Anagramas pseudochineses em forma abreviada substituem nomes próprios: Min-eh-leh para Lênin, Ni-en para Stálin, Mestre Hü-jeh para Hegel, Ka-meh para Karl Marx, Eh-Fu para Engels e Kin-jeh para o próprio Brecht (novamente o nosso velho amigo Keuner). Aqui ele discute com Karl Korsch sobre o tema da liberdade na União Soviética, e consigo mesmo sobre a dissensão Stálin-Trotski. Nesse tema ele está, como sempre, dividido. Tem reservas quanto ao culto da personalidade, os sacrifícios exigidos na pressa de industrializar e coletivizar a agricultura e os procedimentos nos julgamentos; embora pareça ter poucas dúvidas sobre a criminalidade de alguns dos acusados. Mas ele dá um crédito a Stálin por suas realizações na construção do Estado soviético. Não falta uma nota mais pessoal, embora esparsa no volume publicado: sua profunda ligação com Steffin. Mas o tom geral dessas notas, embora não livre de um típico ceticismo brechtiano, é de força, otimismo e confiança no futuro. Ele se identifica com os "clássicos" — Marx, Engels, Lênin — que trabalharam sob condições similares de revolta e confusão, mas nunca abandonaram as esperanças no futuro, embora, como ele diz, vivessem "no mais negro e sangrento dos tempos". Ele admira sua "serenidade e confiança".[11]

Até o fim da vida Brecht se envolveu com a nova encenação de *Galileu*. Tinha inúmeras idéias novas e vinha estudando as pinturas de Breughel, à procura de cores, arranjos e trajes. Estava improvisando. Mais de meia centena de ensaios já haviam se realizado! Ernst Busch, o Galileu em perspectiva, e Ekkard Schall, o Andrea Sarti, caçoavam com ele a respeito da demora nos preparativos. Levaria seis anos, ou sete?, perguntou Busch. Brecht disse: "Se não funcionar, precisaremos de sete. Você é um camarada impaciente, Busch, e quer fazê-lo em seis anos".[12]

Ele assistiu aos ensaios até março, quando adoeceu novamente. Voltou ao teatro quatro dias antes de sua morte, trazendo consigo uma "proclamação" da "nova era", da qual Galileu fora ao mesmo tempo profeta e traidor.

Na primavera de 1956, ficou internado no hospital Charité devido a um sério ataque virótico. Em agosto, em sua casa de campo em Buckow, recebeu a visita de Manfred Weckwerth, que fora descutir com ele a produção de *Os Dias da Comuna*. Weckwerth encontrou-o animado, original e brilhante como sempre. Em vista da antecipação da viagem do Ensemble a Londres, Brecht preparara um breve discurso para a companhia, insistindo em que lembrassem que a platéia inglesa não entenderia alemão, e por isso deviam fazer a representação de forma "rápida, leve e forte", mas sempre resultado de "pensamento rápido". Os ingleses, pensava ele, imaginavam que os alemães e o drama alemão eram pesados. O memorando data de 5 de agosto.

O dramaturgo de Berlim Ocidental Claus Hubalek visitou-o em meados de 1956 em sua casa na Chausseestrasse e perguntou-lhe como se sentia próximo do cemitério das Dorotéias. "A gente se acostuma", disse Brecht. "Não precisa se acostumar a isso, sr. Brecht. O senhor sabe que não irá para lá. Ele não está mais em uso." Brecht, porém, afirmou: "A gente deve ter boas relações".[13]

Em 10 de agosto ele esteve em seu teatro pela última vez. Três dias depois caiu gravemente doente. Morreu de trombose coronariana em 14 de agosto de 1956. Seu amigo dos dias de Augsburg, dr. H.O. Münsterer, assinou o atestado de óbito.

Um ano antes antecipando sua morte, ele dirigira um memorando à Academia de Artes:

> "No caso de minha morte, eu não gostaria de nenhuma pompa nem de ser publicamente exibido. Que não haja discursos em minha sepultura. Eu gostaria de ser enterrado no cemitério perto de minha casa, na Chausseestrasse".

Segundo seus desejos, sua pedra tumular traz simplesmente a inscrição: *Brecht*. Nada mais. Fica no cemitério das Dorotéias, diante da sepultura de seu filósofo ídolo, Hegel. Perto dali repousa seu companheiro e colaborador de muitos anos, Hanns Eisler.

Antes de morrer, Brecht escrevera:

Não preciso de lápide, mas,
Se tiverem de fazer uma para mim,
Eu gostaria que nela fosse inscrito:
"Ele fez propostas. Nós
As seguimos".
Através de uma inscrição assim
Tudo estaria honrado.

Epílogo

Mensch sein ist eine grosse Sache. Das Leben wird für zu kurz gelten.

Ser homem é uma grande coisa. A vida será considerada breve demais.

BRECHT

M'inhumaniser est ma tendence profonde.

Desumanizar-me é minha tendência profunda.

JEAN GENET

Bertolt Brecht está morto desde 1956, mas hoje o mundo tem mais consciência dele do que teve durante sua vida. Suas peças aparecem nos repertórios de centenas de teatros de Tóquio a Milão, de San Francisco a Moscou. Em países de língua alemã (seja no Leste ou no Ocidente), ele se posiciona imediatamente abaixo de Shakespeare, Goethe e Schiller, em número de apresentações, excedendo mil a cada temporada. Nos países socialistas, serviu como poderoso agente de fermentação e, mais recentemente, na União Soviética, ajudou a derrubar uma estética estreita e atrofiada e a revigorar seus teatros, outrora notáveis pela sua preeminência.

Mas continua sendo objeto de debates e controvérsias, de elogios e censuras. Onde quer que esteja agora, deve estar olhando com aquele seu sorriso divertido para as contradições que perdeu. Pois ele acreditava fervorosamente em contradições e nunca as escondeu quando apareciam dentro de si mesmo ou dentro do mundo que sujeitava à sua análise dialética.

Ele não mostrara com sua própria história como um individualismo niilista podia se transformar em responsabilidade social? Não exibira ele mesmo a confirmação de sua inabalável crença de que "nossa esperança está nas contradições"? E na mudança?

Mas em muitos aspectos Brecht era imutável: na sua amabilidade e suas amizades. Se, como acreditamos, o teste do verdadeiro homem é a sua ligação com amigos, Brecht aparece como tal. Poucos artistas tiveram o poder de fazer e conservar amigos como Brecht. Permaneceram com ele desde seus primeiros dias em Augsburg, até o momento de sua morte. Não há melhor avaliação de um caráter.

Naturalmente, ele fez inimigos. Como poderia ter evitado isso? Tinha crenças sólidas e não fazia segredo delas. Ofendia com sua franqueza — ele que era, segundo relatos, o mais cortês dos homens.

Muitas vezes não era agradável estar com Brecht. Nem sempre ele era cuidadoso com sua aparência. Fumava sem parar. Charutos. Mas dificilmente havia momentos em que não fosse instigante.

Sobre si próprio e sua vida, era reservado. Talvez demais. Talvez traçasse uma linha extremamente rígida entre sentimento e pensamento — entre coração e cabeça, para desvantagem do primeiro.

Mas não há dúvida de que deixou suficiente contradição e ambigüidade para nutrir bolsas e intelectos de toda uma geração de críticos e dramaturgos. Günter Grass recentemente o "canonizou" — de forma maliciosa — como o fracassado e "perdido" líder da rebelião de 1953. Friedrich Dürrenmatt colocou-o ao lado de Friedrich Schiller como uma espécie de consciência e tribunal do homem moderno. Um Congresso Evangélico em Dortmund dedicou uma sessão inteira à discussão de "Brecht e o Cristianismo" em 1963. Max Frisch já fala dele como um "clássico" — destino que Brecht sempre temeu. Revisando o primeiro volume de suas primeiras peças, Frisch é levado a comentar, admirado e espantado, sobre o número de inovações germinais e revolucionárias que encontrou. Onde, pergunta ele, Thornton Wilder teria estado sem Brecht? Muito antes de T.S. Eliot, ele já não tinha transformado a linguagem e a natureza do drama poético moderno? Já não antecipara e apontara, nos anos vinte, a crise da ópera moderna?

Brecht tem uma honrosa lista de devedores: W.H. Auden, Stephen Spender, Marc Blitzstein, Tennessee Williams, Robert Bolt, John Osborne, Max Frisch, Dürrenmatt, Peter Weiss, Arthur Adamov, Jean-Paul Sartre.

Sua importância para os nossos tempos é mais do que confirmada pela consciente oposição que desperta. Existe contra ele um formidável exército de escritores e pensadores muito talentosos, unidos num aspecto principal: são os laureados da condenação. A paisagem que vêem diante de si, de seus pequenos cantos, é a paisagem nua do desespero e da desgraça. Sua poesia e prosa enfeitadas não conseguem esconder o vazio que trazem dentro de si mesmas.

O que pode oferecer Brecht contra eles, ou para eles? Pode ser *ethos* de *Freunlichkeit* — amabilidade — conquistar, digamos, o "alquímico" e inspirado por tormentos teatro da "crueldade" de Antonin Artaud? A sua defesa da razão e da inteligência pode contrapor-se às liturgias do bordel e às ladainhas de autocastração e ilusão promulgadas por Jean Genet? Ou o "vácuo existencial" de Eugéne Ionesco e seu pirotécnico e necrófilo mundo de absurdos? Ou aliviar o coração partido de Samuel Beckett e seus últimos sacramentos administrados a uma humanidade cega e aleijada? Uma humanidade vivendo em latas de lixo figuradas e montes de dejetos, restos desesperados de nossa civilização abortada?

Brecht não é desse grupo. Socialista realista e humanista, ele se põe do lado dos que vêem "possibilidades" na humanidade, mais do que apenas a sua impotência.

Para a geração de hoje, emergindo do torpor e inércia nascidos das repressões intelectuais dos anos recentes, encarando ameaças de extinção tornadas mais vívidas por *Galileu* e *Mãe Coragem* — consciente de terrores sem precedentes bem como de possibilidades também sem precedentes que estão ao alcance deles; consciente, como com *Homem é Homem*, de que o homem pode ser transformado num autômato que abate e esquarteja; consciente, porém, com Shen-Te e Grusha, das capacidades de bondade e mudança —, é para uma geração assim que Brecht se dirige mais vigorosamente. Não aos coveiros da humanidade.

É para essa geração que Brecht fala de uma visão — para parafrasear Hegel — que tem de ser traduzida de uma noite de possibilidade para o dia da realidade.

APÊNDICE

AUDIÊNCIAS DA COMISSÃO SOBRE ATIVIDADES ANTIAMERICANAS DA CÂMARA.

30 DE OUTUBRO DE 1947

SR. STRIPLING — Sr. Brecht, quer por favor dizer seu nome completo e endereço atual para registro? Fale no microfone.

SR. BRECHT — Meu nome é Bertolt Brecht. Estou morando no número 34 da West Seventy Third Street, Nova York. Nasci em Augsburg, Alemanha, em 10 de fevereiro de 1898.

SR. STRIPLING — Sr. Brecht, o comitê tem uma...

PRESIDENTE — Qual era mesmo a data?

SR. STRIPLING — O senhor poderia dizer a data outra vez?

SR. BRECHT — 10 de fevereiro de 1898.

SR. MCDOWELL — 1898?

SR. BRECHT — 1898.

SR. STRIPLING — Sr. presidente, a comissão tem um intérprete, se o senhor desejar usar intérprete.

SR. CRUM — O senhor gostaria de um intérprete?

PRESIDENTE — O senhor deseja um intérprete?

SR. BRECHT — Sim.

PRESIDENTE — Sr. intérprete, quer pôr-se de pé e erguer a mão direita, por favor?

Sr. intérprete, jura solenemente que traduzirá de maneira diligente e correta do inglês para o alemão todas as perguntas que possam ser feitas a esta testemunha, e com a mesma diligência e correção traduzir do alemão para o inglês todas as respostas que ele dê, em nome de Deus?

SR. BAUMGARDT — Juro.

PRESIDENTE — Sente-se.

(O sr. Baumgardt estava sentado ao lado da testemunha como intérprete.)

SR. STRIPLING — Agora, sr. Brecht, quer dizer à comissão se o senhor é ou não é um cidadão dos Estados Unidos?

SR. BRECHT — Não sou cidadão dos Estados Unidos; tenho apenas os primeiros documentos.

SR. STRIPLING — Quando conseguiu seus primeiros documentos?

SR. BRECHT — Em 1941, quando cheguei ao país.

SR. STRIPLING — Quando foi que chegou aos Estados Unidos?

SR. BRECHT — Posso pensar na data exata? Cheguei em 21 de julho a San Pedro.

SR. STRIPLING — 21 de julho de 1941?

SR. BRECHT — Exatamente.

SR. STRIPLING — Em San Pedro, Califórnia?

SR. BRECHT — Sim.

SR. STRIPLING — O senhor nasceu em Augsburg, Bavária, Alemanha, em 10 de fevereiro de 1888; está correto?

SR. BRECHT — Sim.

SR. STRIPLING — Leio nos registros da imigração...

SR. CRUM — Sr. Stripling, acho que foi em 1898.

SR. BRECHT — 1898.

SR. STRIPLING — Perdão.

SR. CRUM — Acho que a testemunha tentou dizer 1898.

SR. STRIPLING — Quero saber se os registros da imigração estão corretos nisso. É 88 ou 98?

SR. BRECHT — 98.

SR. STRIPLING — O senhor recebeu um visto da imigração do vice-cônsul americano em Helsinque, Finlândia, em 3 de maio de 1941?

SR. BRECHT — Correto.

SR. STRIPLING — E entrou neste país com esse visto?

SR. BRECHT — Sim.

SR. STRIPLING — Onde morou antes de ir a Helsinque, Finlândia?

SR. BRECHT — Posso ler meu depoimento? Nesse depoimento...

PRESIDENTE — Primeiro, sr. Brecht, estamos tentando identificá-lo. A identificação não levará muito tempo.

SR. BRECHT — Tive de deixar a Alemanha em 1933, em fevereiro, quando Hitler chegou ao poder. Então fui para a Dinamarca, mas quando a guerra parecia iminente em 39, tive de partir para a Suécia, Estocolmo. Fiquei lá por um ano, depois Hitler invadiu a Noruega e a Dinamarca e tive de deixar a Suécia. Fui para a Finlândia, para aguardar lá meu visto para os Estados Unidos.

SR. STRIPLING — Agora, sr. Brecht, qual a sua ocupação?

SR. BRECHT — Sou dramaturgo e poeta.

SR. STRIPLING — Dramaturgo e poeta?

SR. BRECHT — Sim.

SR. STRIPLING — Onde está empregado no momento?

SR. BRECHT — Eu não estou empregado.

SR. STRIPLING — O senhor alguma vez foi empregado na indústria de cinema?

SR. BRECHT — Sim; eu... sim. Vendi uma história para uma firma de Hollywood, *Os Carrascos Também Morrem*, mas não escrevi o roteiro. Não sou um autor de roteiros profissional. Escrevi outra história para uma firma de Hollywood, mas essa história não foi produzida.

SR. STRIPLING — *Os Carrascos Também Morrem*... A quem o vendeu, que estúdio?

SR. BRECHT — Acho que era uma firma independente, Pressburger, na United Artists.

SR STRIPLING — United Artists?

SR. BRECHT — Sim.

SR. STRIPLING — Quando vendeu a peça à United Artists?

SR. BRECHT — A história... não me lembro exatamente, talvez em torno de 43 ou 44. Não me lembro direito.

SR. STRIPLING — E a que outros estúdios o senhor vendeu material?

SR. BRECHT — Nenhum outro estúdio. Além dessa última história de que falei, escrevi para a Enterprise Studios.

SR. STRIPLING — O senhor conhece Hanns Eisler? Conhece Johannes Eisler?

SR. BRECHT — Sim.

SR. STRIPLING — Há quanto tempo conhece Johannes Eisler?

SR. BRECHT — Acho que desde meados dos anos vinte, uns vinte anos mais ou menos.

SR. STRIPLING — O senhor colaborou com ele em vários trabalhos?

SR. BRECHT — Sim.

SR. STRIPLING — Sr. Brecht, o senhor é membro do Partido Comunista ou alguma vez foi membro do Partido Comunista?

SR. BRECHT — Posso ler meu depoimento? Vou responder a essa pergunta, mas posso ler meu depoimento?

SR. STRIPLING — O senhor submete seu depoimento ao presidente?

SR. BRECHT — Sim.

PRESIDENTE — Tudo bem, vamos ver o depoimento.

(O sr. Brecht entrega o depoimento ao presidente.)

PRESIDENTE — Sr. Brecht, a comissão leu cuidadosamente seu depoimento. É uma história muito interessante da vida alemã, mas não é nada pertinente a esta investigação. Por isso, não nos interessamos em que leia seu depoimento. Sr. Stripling.

SR. STRIPLING — Sr. Brecht, antes de prosseguirmos com as perguntas, eu gostaria de registrar a intimação que lhe foi apresentada em 19 de setembro, convocando-o para aparecer diante da comissão. O senhor está aqui em resposta a essa intimação, não está?

SR. BRECHT — Sim.

SR. STRIPLING — Agora, vou repetir a pergunta original. O senhor agora é ou alguma vez foi membro do Partido Comunista de qualquer país?

SR. BRECHT — Sr. presidente, ouvi meus colegas quando eles julgaram essa pergunta inadequada, mas sou hóspede neste país e não quero entrar em discussões legais, de modo que vou responder à sua pergunta tão completamente quanto puder. Eu não fui membro nem sou membro de nenhum Partido Comunista.

PRESIDENTE — Então sua resposta é de que o senhor nunca foi membro do Partido Comunista?

SR. BRECHT — Correto.

SR. STRIPLING — O senhor não foi membro do Partido Comunista na Alemanha?

SR. BRECHT — Não; não fui.

SR. STRIPLING — Sr. Brecht, é verdade que o senhor escreveu uma série de poemas, peças e outros textos muito revolucionários?

SR. BRECHT — Escrevi uma porção de poemas, canções e peças na luta contra Hitler e, é claro, podem por isso ser considerados revolucionários, porque naturalmente eu era a favor da derrubada daquele governo.

PRESIDENTE — Sr. Stripling, não estamos interessados em qualquer obra que ele possa ter escrito advogando a derrubada da Alemanha ou do governo de lá.

SR. STRIPLING — Sim; compreendo. Bem, de um exame das obras que o sr. Brecht escreveu, particularmente em colaboração com o sr. Hanns Eisler, ele parece ser uma pessoa de importância internacional para o movimento revolucionário comunista. Agora, sr. Brecht, é verdade ou o senhor sabe se escreveu ou não artigos que apareceram em publicações na zona soviética da Alemanha nos últimos meses?

SR. BRECHT — Não; não me lembro de ter escrito tais artigos. Não vi nenhum deles impresso. Não escrevi nenhum artigo desses agora. Escrevi muito poucos artigos, se é que escrevi.

SR. STRIPLING — Sr. presidente, tenho aqui um documento que entregarei ao tradutor, pedindo-lhe que o identifique para a comissão e se refira a um artigo que está na página 72.

SR. BRECHT — Posso falar sobre essa publicação?

SR. STRIPLING — Perdão?

SR. BRECHT — Posso explicar essa publicação?

SR. STRIPLING — Sim. Pode identificar essa publicação.

SR. BRECHT — Sim. Isso não é um artigo, é uma cena de uma peça que escrevi, penso que em 1937 ou 1938, na Dinamarca. A peça chama-se *A Vida Privada da Raça Superior*, e isto é uma das cenas dessa peça sobre uma mulher judia em Berlim, no ano de 36 ou 37. Vejo que foi impressa nessa revista *Ost und West*, em julho de 1946.

SR. STRIPLING — Sr. tradutor, pode traduzir a capa dessa revista, por favor?

SR. BAUMGARDT — "Leste e Oeste, Contribuições a Questões Culturais e Políticas da Época", editada por Alfred Kantorowicz, Berlim, julho de 1947, primeiro ano da publicação.

SR. STRIPLING — Sr. Brecht, o senhor conhece o cavalheiro que é editor da publicação cujo nome acaba de ser lido?

SR. BRECHT — Sim; eu o conheço de Berlim e encontrei-o novamente em Nova York.

SR. STRIPLING — O senhor sabe que ele é membro do Partido Comunista da Alemanha?

SR. BRECHT — Quando eu o conheci na Alemanha, acho que ele era jornalista da Ullstein Press. Isso não é um jornal comunista... não era comunista... não havia jornais do Partido Comunista, de modo que não sei exatamente se ele era membro do Partido Comunista da Alemanha.

SR. STRIPLING — Não sabe se ele era membro do Partido Comunista ou não?

SR. BRECHT — Não sei, não. Não sei.

SR. STRIPLING — Em 1930, o senhor escreveu uma peça com Hanns Eisler chamada *Die Massnahme?*

SR. BRECHT — *Die Massnahme.*

SR. STRIPLING — O senhor escreveu essa peça?

SR. BRECHT — Sim; sim.

SR. STRIPLING — O senhor pode explicar a esta comissão o tema dessa peça... de que ela tratava?

SR. BRECHT — Sim; vou tentar.

SR. STRIPLING — Primeiro, explique o que significa o título.

SR. BRECHT — *Die Massnahme* significa [fala em alemão].

SR. BAUMGARDT — Providências a serem tomadas, ou passos a serem dados... providências.

SR. STRIPLING — Poderia significar providências disciplinares?

SR. BAUMGARDT — Não; não providências disciplinares; não. Significa providências a serem tomadas.

SR. MCDOWELL — Fale no microfone.

SR. BAUMGARDT — Significa apenas passos a serem dados.

SR. STRIPLING — Tudo bem. Sr. Brecht, agora diga à comissão...

SR. BRECHT — Sim.

SR. STRIPLING (continuando) — De que tratava essa peça.

SR. BRECHT — Sim. Essa peça é a adaptação de uma antiga peça religiosa japonesa chamada peça nô, e segue bastante de perto essa antiga história que mostra a devoção a um ideal até a morte.

SR. STRIPLING — O que era esse ideal, sr. Brecht?

SR. BRECHT — A idéia da peça antiga era religiosa. Essa gente jovem...

SR. STRIPLING — Não tinha nada a ver com o Partido Comunista?

SR. BRECHT — Tinha.

SR. STRIPLING — E disciplina dentro do Partido Comunista?

SR. BRECHT — Sim, sim; é uma peça nova, uma adaptação. Tinha como pano de fundo a Rússia-China nos anos 1918 ou 1919, coisa assim. Lá, alguns agitadores comunistas foram a uma espécie de terra de ninguém entre a Rússia, que então ainda não era um Estado e não tinha verdadeira...

SR. STRIPLING — Sr. Brecht, posso interrompê-lo? O senhor consideraria a peça pró-comunista ou anticomunista, ou ela teria uma posição neutra em relação ao comunismo?

SR. BRECHT — Não; eu diria... veja o senhor, a literatura tem o direito e o dever de dar ao público idéias da época. Agora, nesta peça... naturalmente eu escrevi umas vinte peças, mas nesta peça tentei expressar os sentimentos e idéias dos trabalhadores alemães, que então lutavam contra Hitler. Também a formulei num modo artístico...

SR. STRIPLING — Lutando contra Hitler, o senhor disse?

SR. BRECHT — Sim.

SR. STRIPLING — Escrita em 1930?

SR. BRECHT — Sim, sim; ah, sim. Essa luta começou em 1923.

SR. STRIPLING — O senhor diz, porém, que era sobre a China; não tem nada a ver com a Alemanha?

SR. BRECHT — Não, não tinha nada a ver.

SR. STRIPLING — Deixe-me ler isso para o senhor.

SR. BRECHT — Sim.

SR. STRIPLING — Em toda a peça faz-se referência às teorias e ensinamentos de Lênin, o ABC do comunismo e outros clássicos comunistas, e às atividades do Partido Comunista chinês em geral. Seguem-se excertos da peça: "*Os Quatro Agitadores:* Viemos de Moscou como agitadores; deveríamos viajar à cidade de Mukden para iniciar propaganda e criar nas fábricas o Partido chinês. Devíamos delatar ao Partido os quartéis-generais mais próximos da fronteira e requisitar um guia. Lá, na ante-sala, um jovem camarada veio até nós e falou da natureza de nossa missão. Estamos repetindo essa conversa.

O Jovem Camarada: Sou o secretário do último quartel-general do Partido, perto da fronteira. Meu coração bate pela revolução. O testemunho dos erros me levou até às fileiras dos combatentes. O homem tem de ajudar o homem. Sou pela liberdade. Acredito na humanidade. E sou a favor das regras do Partido Comunista, que luta pela sociedade sem classes contra a exploração e a ignorância..."

Agora, sr. Brecht, quer dizer à comissão se é verdade ou não que um dos personagens dessa peça foi morto pelo seu camarada porque era do melhor interesse do Partido, do Partido Comunista; é verdade?

SR. BRECHT — Não; isso não está realmente aí. O senhor verá, se ler tudo cuidadosamente, como na antiga peça japonesa, onde outras idéias estavam em jogo, que esse jovem que morreu estava convencido de que prejudicara a missão em que acreditava, concordava com isso e estava disposto a morrer a fim de não aumentar esse prejuízo. Assim, ele pede a seus camaradas que o ajudem e todos juntos o ajudam a morrer. Ele salta num abismo e eles o conduzem ternamente a esse abismo, esta é a história.

PRESIDENTE — De seus comentários, de sua resposta, imagino que ele foi apenas morto, não foi assassinado?

SR. BRECHT — Ele queria morrer.

PRESIDENTE — E aí eles o mataram?

SR. BRECHT — Não; eles não o mataram... não nesta história. Ele se matou. Eles o ajudaram, mas naturalmente tinham-lhe dito que seria melhor ele desaparecer para ele, para eles e para a causa em que ele também acreditava.

SR. STRIPLING — Sr. Brecht, pode dizer à comissão quantas vezes esteve em Moscou?

SR. BRECHT — Sim. Fui convidado duas vezes para ir a Moscou.

SR. STRIPLING — Quem o convidou?

SR. BRECHT — Da primeira vez fui convidado pela Organização Voks de Intercâmbio Cultural. Fui convidado para mostrar um filme, um documentário que eu ajudara a fazer em Berlim.

SR. STRIPLING — Qual era o nome desse filme?

SR. BRECHT — O nome... o nome é o de um subúrbio de Berlim, Kuhle Wampe.

SR. STRIPLING — Enquanto esteve em Moscou, o senhor conheceu Sergi Tretyakov... S-e-r-g-i T-r-e-t-y-a-k-o-v; Tretyakov?

SR. BRECHT — Tretyakov; sim. É um dramaturgo russo.

SR. STRIPLING — Um escritor?

SR. BRECHT — Sim. Ele traduziu alguns de meus poemas, e eu acho que uma peça.

SR. STRIPLING — Sr. presidente, o número 5 da *International Literature*, de 1937, publicada pela Editora de Arte Literária Estatal de Moscou, publicou um artigo de Sergi Tretyakov, importante escritor soviético, numa entrevista que ele teve com o sr. Brecht. Na página 60 ele afirma... ele está citando o sr. Brecht... " 'Fui membro do Comitê Revolucionário de Augsburg', continuou Brecht. 'Perto de lá, em Munique, Leviné ergueu a bandeira do poder soviético. Augsburg vivia numa luz refletida de Munique. O hospital era a única unidade militar na cidade. Elegeram-me para o comitê revolucionário. Ainda recordo Georg Brem e o bolchevique polonês Olshevsky. Não havia um só guarda Vermelho. Não tivemos tempo de emitir um só decreto ou nacionalizar um só banco ou fechar uma igreja. Em dois dias, as tropas do general Epp entraram na cidade, a caminho de Munique. Um dos membros do comitê revolucionário escondeu-se em minha casa até conseguir escapar.'

"Ele escreveu *Tambores na Noite.* Essa obra continha ecos da revolução. Os tambores da revolta convocam persistentemente o homem que foi para casa. Mas o homem prefere [a] quieta paz da sua casa.

"A obra era uma sátira feroz àqueles que tinham desertado da revolução, acomodando-se diante de suas lareiras. Era possível lembrar que Kapp empreendera sua viagem na noite de Natal, calculando que muitos guardas Vermelhos teriam trocado seus postos pelas árvores de Natal da família.

"Sua peça *Die Massnahme,* primeira das obras de Brecht sobre um tema comunista, é arranjada como um tribunal, onde os personagens tentam justificar-se por terem morto um camarada, e juízes, que ao mesmo tempo representam a platéia, resumem os fatos e chegam a um veredicto.

"Quando visitou Moscou em 1932, Brecht me contou seu plano de organizar um teatro em Berlim que reencenaria os mais interessantes julgamentos da história da humanidade.

"Brecht concebeu a idéia de escrever uma peça sobre truques terroristas de que lançavam mão os donos de terras, a fim de fixar o preço do grão. Mas isso exige conhecimtno de economia. O estudo de economia trouxe Brecht a Marx e Lênin, cujas obras tornaram-se inestimável parte de sua biblioteca.

"Brecht estuda e cita Lênin como um grande pensador e grande mestre da prosa.

"O drama tradicional retrata a luta dos instintos de classe. Brecht exige que a luta dos instintos de classe seja substituída pela luta da consciência social, das convicções sociais. Ele afirma que a situação não precisa apenas ser sentida, mas explicada... cristalizada na idéia de que mudará o mundo."

O senhor se recorda dessa entrevista, sr. Brecht?

SR. BRECHT — Não. (Risos.) Deve ter sido escrita há uns vinte anos, coisa assim.

SR. STRIPLING — Vou lhe mostrar a revista, sr. Brecht.

SR. BRECHT — Sim. Não lembro que tenha havido uma entrevista. (Livro entregue à testemunha.) Não me recordo... Sr. Stripling, não me recordo exatamente da entrevista. Penso que é um resumo mais ou menos jornalístico de conversas ou discussões sobre muitas coisas.

SR. STRIPLING — Sim. Muitos de seus textos foram baseados na filosofia de Marx ou Lênin?

SR. BRECHT — Não; creio que não seja correto, mas naturalmente estudei, tive de estudar, como dramaturgo que escrevia peças históricas. Naturalmente, eu tinha de estudar as idéias de Marx sobre história. Não acho que hoje em dia se possam escrever peças inteligentes sem esse estudo. Também a história escrita hoje é vitalmente influenciada pelos estudos de Marx sobre a história.

SR. STRIPLING — O senhor está familiarizado com a revista *New Masses?*

SR. BRECHT — Não.

SR. STRIPLING — Nunca ouviu falar dela?

SR. BRECHT — Sim, naturalmente.

SR. STRIPLING — Alguma vez colaborou com ela?

SR. BRECHT — Não.

SR. STRIPLING — Eles alguma vez publicaram uma obra sua?

SR. BRECHT — Não sei. Podem ter publicado alguma tradução de um poema, mas não tive ligação direta com isso, nem lhes mandei nada.

SR. STRIPLING — O senhor colaborou com Hanns Eisler na canção *Em Louvor de Lênin?*

SR. BRECHT — Sim; colaborei. Escrevi a canção e ele escreveu apenas a música.

SR. STRIPLING — O senhor escreveu a canção?

SR. BRECHT — Eu escrevi a canção.

SR. STRIPLING — O senhor poderia recitar as palavras dessa canção para a comissão?

SR. BRECHT — Sim; posso. Posso dizer que essa canção vem de outra adaptação que fiz de uma peça de Gorki, *Mãe*. Nessa canção, uma trabalhadora russa se dirige a todas as pessoas pobres.

SR. STRIPLING — Foi apresentada neste país, não foi?

SR. BRECHT — Sim. Em Nova York, em 35.

SR. STRIPLING — Agora vou ler as palavras e perguntar se é esta.

SR. BRECHT — Por favor.

SR. STRIPLING (lendo) — "Aprenda agora a verdade simples, você, para quem finalmente chegou a hora; não é tarde demais.

Aprenda agora o ABC. Mas não basta aprendê-lo.

Não tema, não desanime. Novamente você precisa aprender a lição, precisa estar pronto para assumir..."

SR. BRECHT — Não, desculpe, essa é a tradução errada. Não está correta. (Risos.) Só um segundo, vou lhe dar o texto correto.

SR. STRIPLING — Essa tradução não está correta?

SR. BRECHT — Não está correta, não; não é esse o sentido. Não é muito bonito, mas não é disso que estou falando.

SR. STRIPLING — O que significa? Tenho aqui uma parte do *The People*, que foi publicado pelo Partido Comunista dos Estados Unidos, publicado pela *Worker's Library Publishers*. A página 24 diz: "Em louvor ao aprendizado, por Bert Brecht; música de Hanns Eisler". E aqui diz: "Você tem de estar pronto para assumir; aprenda.

Homens em sofrimento, aprendam; homens na prisão, aprendam; mulheres na cozinha, aprendam; homens de 65, aprendam. Você precisa estar pronto para assumir...", e continua. Este é o estribilho: "Você precisa assumir".

SR. BRECHT — Sr. Stripling, talvez essa tradução...

SR. BAUMGARDT — A tradução correta seria: "Você tem de assumir a liderança".

PRESIDENTE — "Você tem de assumir a liderança"?

SR. BAUMGARDT — "A liderança." Ali diz, definitivamente, "a liderança". Não é "tem de assumir". A tradução não é uma tradução literal do alemão.

SR. STRIPLING — Bem, sr. Brecht, foi publicado nessas edições do Partido Comunista; então, se está incorreto, o que o senhor queria dizer?

SR. BRECHT — Não lembro de jamais... eu nunca tive esse livro. Não devo nem ter estado no país quando foi publicado. Penso que foi publicado como uma canção, uma das canções de que Eisler escrevera a música. Não dei permissão para que a publicassem. Não vejo... creio que nunca vi essa tradução.

SR. STRIPLING — O senhor tem as palavras aí à sua frente?

SR. BRECHT — Em alemão, sim.

SR. STRIPLING — Da canção?

SR. BRECHT — Ah, sim; no livro.

SR. STRIPLING — Não no original.

SR. BRECHT — No livro alemão.

SR. STRIPLING — Ela continua: "Você tem de estar pronto para assumir; você tem de estar pronto para assumir. Não hesite em fazer perguntas, fique lá. Não hesite em fazer perguntas, camarada..."

SR. BRECHT — Por que não o deixa traduzir do alemão, palavra por palavra?

SR. BAUMGARDT — Penso que os senhores estão principalmente interessados nessa tradução que vem de...

PRESIDENTE — Não consigo entender o intérprete nem a testemunha.

SR. BAUMGARDT — Presidente, peço desculpas. Vou usar isso.

PRESIDENTE — Fale no microfone e talvez consigamos entender.

SR. BAUMGARDT — A última linha de todos os versos deve ser traduzida corretamente: "Você tem de assumir a liderança", e não "Você tem de assumir". "Você tem de assumir a liderança" seria uma tradução melhor, mais correta, mais acurada.

SR. STRIPLING — Sr. Brecht, o senhor alguma vez pediu para participar do Partido Comunista?

SR. BRECHT — Não, não, não, não, não, nunca.

SR. STRIPLING — Sr. presidente, temos aqui...

SR. BRECHT — Eu era um escritor independente e queria ser um escritor independente e enfatizo isso, e penso que também teoricamente o melhor para mim era não me unir a nenhum partido, qualquer que fosse. E todas essas coisas que os senhores leram aqui não foram escritas só para comunistas alemães, foram escritas também para trabalhadores de qualquer outro tipo: nesses espetáculos havia trabalhadores social-democratas; trabalhadores católicos dos sindicatos católicos e trabalhadores que nunca tinham estado num partido nem queriam entrar num partido.

PRESIDENTE — Sr. Brecht, Gerhart Eisler alguma vez o convidou para participar do Partido Comunista?

SR. BRECHT — Não, não.

PRESIDENTE — Hanns Eisler alguma vez pediu que o senhor entrasse no Partido Comunista?

SR. BRECHT — Não; ele não pediu. Acho que me consideravam apenas um escritor que queria escrever, e fazer conforme o que via, mas não como figura política.

PRESIDENTE — Lembra-se de que alguma pessoa jamais o tenha convidado para entrar no Partido Comunista?

SR. BRECHT — Algumas pessoas podem ter me sugerido isso, mas descobri que não era do meu interesse.

PRESIDENTE — Quem foram as pessoas que o convidaram a entrar no Partido Comunista?

SR. BRECHT — Ah, leitores.

PRESIDENTE — Quem?

SR. BRECHT — Leitores de meus poemas ou pessoas das platéias dos espetáculos. O senhor quer dizer... nunca houve nenhuma abordagem oficial para eu publicar...

SR. KENNY — Na Alemanha. [De lado, para a testemunha.]

SR. BRECHT — Na Alemanha, o senhor quer dizer na Alemanha?

PRESIDENTE — Não, quero dizer nos Estados Unidos.

SR. BRECHT — Não, não, não.

PRESIDENTE — Ele está indo bem. Está indo melhor do que muitas outras testemunhas que os senhores trouxeram aqui. Lembra se alguém nos Estados Unidos jamais lhe pediu para entrar no Partido Comunista?

SR. BRECHT — Não; não lembro.

PRESIDENTE — Sr. McDowell, o senhor tem perguntas?

SR. MCDOWELL — Não; nenhuma pergunta.

PRESIDENTE — Sr. Vail?

SR. VAIL — Nenhuma pergunta.

PRESIDENTE — Sr. Stripling, o senhor tem mais perguntas?

SR. STRIPLING — Eu gostaria de perguntar ao sr. Brecht se ele escreveu ou não um poema, antes uma canção, intitulada *Avante, Não Esquecemos.*

SR. MCDOWELL — *Avante* o quê?

SR. STRIPLING — *Avante, Não Esquecemos.*

SR. BRECHT — Não tenho idéia. O título inglês pode ser o motivo.

SR. STRIPLING — Poderia traduzi-lo para o alemão? (O sr. Baumgardt traduz para o alemão.)

SR. BRECHT — Ah, agora eu sei; sim.

SR. STRIPLING — Está familiarizado com as palavras dela?

SR. BRECHT — Sim.

SR. STRIPLING — A comissão gostaria que eu as lesse?

PRESIDENTE — Sim; sem objeção, vá em frente.

SR. STRIPLING (lendo) — ''Avante, não esquecemos nossa força nas batalhas que vencemos; Não importa o que possa ameaçar, avante, não esquecemos como somos fortes unidos; Só essas nossas mãos agora agindo constroem o caminho, as muralhas, as torres. Fizemos o mundo todo. Que parte dele dizemos ser nossa?''

O refrão: ''Avante. Marchemos para a torre, através da cidade, a terra, o mundo;

Avante. Avancemos. Mas de quem é essa cidade? De quem é esse mundo?

Avante, não esquecemos nossa união em fome e dor, não importa o que possa nos ameaçar, avante, não esquecemos.

Temos um mundo a conquistar. Libertaremos o mundo da sombra; cada loja e cada quarto, cada estrada e cada campina.

Todo o mundo nos pertencerá''.

O senhor escreveu isso, sr. Brecht?

SR. BRECHT — Não. Escrevi um poema alemão, mas é muito diferente disso. (Risos.)

SR. STRIPLING — Essas são todas as perguntas que eu tinha, sr. presidente.

PRESIDENTE — Obrigado, sr. Brecht. O senhor é um bom exemplo para as testemunhas dos srs. Kenny e Crum. Faremos recesso até as duas horas da tarde. (Depois disso, às 12h15, houve recesso até 14 h do mesmo dia.)

NOTAS

LISTA DE ABREVIAÇÕES

Pasta de Arquivo
Portfólios ou fichários de materiais nos Arquivos Brecht. Assim, Pasta de Arquivo 132/16 significa Fichário 132, página ou folha 16.

Gedichte
Poemas de Brecht, 9 volumes.

Prosa
Obras de prosa variada de Brecht, 6 volumes.

Stücke
Obras dramáticas de Brecht, 13 volumes.

Schriften
Escritos de Brecht sobre teatro, 7 volumes.

Versuche
Escritos de Brecht publicados em forma de panfleto, 15 edições ou cadernos.

Esslin
Martin Esslin, *Brecht: The Man and His Work.*

Kesting
Marianne Kesting, *Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.*

Mittenzwei
Werner Mittenzwei, *Bertolt Brecht: Von der Massnahme zu Leben des Galileo.*

Pinson
Koppel S. Pinson, *Modern Germany: Its History and Civilization.*

Schumacher
Ernst Schumacher, *Die Dramatischen Versuche Brechts, 1918-1933.*

Prólogo — Capítulo I

1. Karl Marx, *Kritik der Hegelschen Rechtsphilisophie,* in *Der historische Materialismus, I, 265.*

Prólogo I — Capítulo II

2. Gerhart Hauptmann, *Das Abenteuer meiner Jugend,* II, 432-433.
3. Thomas Mann, "Nietzsche in the Light of Recent History", in *Last Essays,* 142.
4. Heinrich Mann, "Nietzsche", in *Mass und Wert* II (1939), 297.
5. Gottfried Benn, "Gesänge", in *Gedichte,* 25.
6. Rainer Maria Rilke, *Gesammelte Gedichte: Das Stundenbuch,* 71.
7. *Ibid.,* 31.
8. Carta a Lisa Heise, *Briefe aus den Jahren 1914-1921,* 86.
9. Erich Heller, *The Disinherited Mind,* 165.
10. *Stundenbuch, Gesammelte Gedichte,* 103.
11. *Tagebücher aus der Frühzeit* (1898), 38-39.
12. Heinrich Mann, *Der Untertan,* 501.
13. Heinrich Mann, "Voltaire und Goethe", in *Essays,* 10-20.
14. Thomas Mann, "Der Künstler und der Literat", in *Gesammelte Werke,* X, 62-70.
15. Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen,* xxxi-xxxii.
16. Thomas Mann, *Buddenbrooks,* II, Livro IX, cap. 15, 344.
17. *Ibid.,* 346.
18. Citado por Friedrich Wolf, *Aufsätze über Theater,* 62.
19. Julius Bab, *Wesen und Weg der Berliner Volksbühnenbewegung,* 6-7.
20. Walther Rathenau, *Gesammelte Schriften,* I, 206-207.
21. Frank Wedekind, "Silvester", *Prosa, Dramen, etc.,* 67-68.

Prólogo I — Capítulo III

1. Manchester Guardian, 15 de janeiro de 1919.

Parte I — Capítulo I

1. "Verjagt mit guten Grund", *Gedichte* IV, 141.
2. "Auslassungen eines Märtyrers", *Gedichte* II, 25.
3. "Lied von meiner Mutter", *ibid,* 84.
4. "Meiner Mutter", *ibid.,* 85.
5. "Bei Durchsicht meiner ersten Stücke", *Stücke* I, 12-13.
6. "Briefe des jungen Brecht an Herbert Jhering", *Sinn und Form,* X, Caderno 1, 1958, 31.
7. Conforme indicado em *Flüchtlingsgespräche. Prosa,* II, 180, numa menção críptica a Hasengasse 11.
8. "Bei Durchsicht...", *loc. cit.,* 12.
9. *Flüchtlingsgespräche,* 171-172.
10. *Ibid.,* 173.

11. *Ibid.,* 172-173.
12. Wilhelm Brüstle, "Wie ich Bertolt Brecht entdeckte", *Neue Zeitung,* Munique, 27 de novembro de 1948. Citado em Ernst Schumacher, *Die dramatischen Versuche...,* 26-27.
13. Esses poemas, em sua maioria, não foram reimpressos. Pasta de Arquivo 1866/04.
14. Pasta de Arquivo 1866/09. *Gedichte* II, republicados, 8.
15. Pasta de Arquivo 1866/10.
16. *Ibid.,* 1866/12.
17. *Ibid.,* 1866/14.
18. "Der brennende Baum", *Gedichte* II, 7.
19. "Das Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald", *Gedichte* II, 9-11.
20. Max Högel, *Bertolt Brecht,* 17.
21. Serge Tretyakov, "Bert Brecht", *International Literature,* maio de 1937. Reimpresso em *Erinnerungen an Brecht,* 73.
22. "Die Legende vom toten Soldaten", *Gedichte* I, 136-140.
23. "Rede anlässlich der Verleihung des Lenin-Preises", *Versuche* 15, 146.
24. Citado em Hans Mayer, *Bertolt Brecht und die Tradition,* 24-25.
25. Tretyakov, *loc. cit.,* 74.
26. "Karl Valentin", in *Schriften* I, 161.
27. Lion Feuchtwanger, *Success,* 215.
28. *Ibid,* 211.
29. "Frank Wedekind", *Schriften* I, 7-8.
30. Frank Wedekind, *Der Marquis von Keith,* Ato II.
31. Wedekind, *Franziska.*
32. "François Villon", *Gedichte* II, 51-52.
33. Carta de 5 de abril de 1833. Georg Büchner, *Sämtliche Werke,* 382.
34. A influência que *Wozzeck* exercia sobre a imaginação alemã na era pós-guerra foi fortalecida pela sua transformação numa ópera por Alban Berg em 1925, certamente uma das mais notáveis obras musicais do século.

Parte I — Capítulo II

1. Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit,* 163.
2. *Ibid.,* 99.
3. *Ibid.,* 107.
4. Walter Muschg, *Von Trakl zu Brecht,* 91.
5. *Ibid.,* 87.
6. Kasimir Edschmid, citado em Michael Hamburger, *Modern German Poetry,* xxxix.
7. Franz Werfel, "An den Leser" (1911), *Gesänge aus den drei Reichen,* 4-5.
8. Walter Hasenclever, *Der Sohn,* 15, 56, 98-99.
9. Ludwig Rubiner, *Der Mensch in der Mitte,* 148, 5.
10. Ludwig Rubiner, *Die Gewaltlosen,* (1919), 122, 126.

11. Fritz von Unruh, *Vor der Entscheidung*, (1914), 57.
12. Ernst Toller, *Wandlung*, in *Prosa, Briefe, Dramen*, 285.
13. Ernst Toller, *Massemensch*, *loc. cit.*, 328, 330.

Parte I — Capítulo III

1. John Willet, *The Theatre of Bertolt Brecht*, 67.
2. "Vom Armen B.B.", *Hauspostille, Gedichte* I, 147-149.
3. "Über die Städte", *ibid.*, 71.
4. "Lied am schwarzen Samstag", *Gedichte* II, 36-38.
5. "Das Lied vom Geierbaum", *ibid.*, 39.
6. "Hymne an Gott", *ibid.*, 39.
7. "Anna redet schlecht von Bidi", *ibid.*, 28.
8. "Letzte Hoffnung", *ibid.*, 138.
9. "Gesang von einer Geliebten", ibid., 79.
10. "Sentimentale Erinnerungen", *ibid.*, 29-30.
11. "Bidi im Herbst", *ibid.*, 27.
12. Arnolt Bronnen, *Tage mit Bertolt Brecht*, 92.
13. Arthur Rimbaud, "Le Bateau ivre".
14. Brecht, "Das Schiff", *Hauspostille, Gedichte* I, 23-24.
15. "Vom Schwimmen in Seen und Flüssen", *ibid.*, 65-66.
16. "Ballade von den vielen Schiffen", *ibid.*, 83.
17. "Weihnachtsgedichte — Maria", *Gedichte* II, 104.
18. "Weihnachtslegende", *ibid.*, 105-106.
19. Peter Suhrkamp, Prefácio a *Bertolt Brecht: Gedichte und Lieder*, 5.
20. "Von der Kindermörderin Marie Farrar", *Hauspostille, Gedichte* I, 18-19.
21. "Grosser Dankchoral", *Hauspostille, Gedichte* I, 74.
22. "Liturgie vom Hauch", *ibid.*, 25-31.
23. "Ballade vom Weib und dem Soldaten", *ibid.*, 106-107. Mais tarde Brecht incluiu esse poema em *Mãe Coragem*.
24. Edição de 1927 de *Hauspostille*, 15 ss.
25. Julius Bab, no *Hannoverscher Kurier*, 20 de maio de 1927, reimpresso em *Über den Tag Hinaus*, 114.
26. Kurt Tucholsky, *Gesammelte Werke* II, 1065.
27. Muschg, *op. cit.*, 340.
28. Alfred Kantorowicz, *Deutsches Tagebuch* I, 628.
29. Lion Feuchtwanger, "Bertolt Brecht dargestellt für Engländer", *Weltbühne* XXIV, 4 de setembro de 1928, 372-376.
30. Lion Feuchtwanger, *Success*, traduzido por Willa e Edwin Muir, 135-136.
31. *Ibid.*, 143.
32. *Ibid.*, 235.
33. Segundo Högel, *op. cit.*, o rapaz morreu na Segunda Guerra Mundial.
34. H.O. Münsterer, *Bert Brecht: Erinnerungen*, 116.
35. *Ibid.*, 117.

36. *Schriften* I, 30-31.
37. *Ibid.*, 15-17.
38. *Ibid.*, 35.
39. *Ibid.*, 48-49.
40. *Ibid.*, 57.
41. Herbert Jhering, "Zwischen Reinhardt und Jessner", *Sinn und Form* II (1950), Caderno 2, 61.
42. Citado por Hans Mayer, *Brecht und die Tradition*, 23.
43. Não republicado. Pasta de Arquivo 1278/08.
44. Münsterer, *op. cit.*, 90-91.
45. Brecht, "Bei Durchsicht meiner ersten Stücke", *Stücke* I, 13.
46. Muschg, *op. cit.*, 337.
47. *Baal*, in *Stücke* I, 90.
48. *Ibid.*, 91.
49. *Ibid.*, 95.
50. *Ibid.*, 19-22.
51. *Ibid.*, 38.
52. *Ibid.*, 99.
53. "Bei Durchsicht...", *Stücke* I, 18.

Parte I — Capítulo IV

1. Arnolt Bronnen, *Tage mit Bertolt Brecht*, 13-15.
2. Lotte Eisner, "Sur le procès de l'opéra de quat'sous", *Europe* XXXV (1957), 112.
3. Willy Haas, *Bert Brecht*, 5.
4. "Briefe des jungen Brecht an Herbert Jhering", *Sinn und Form* X (1958), Nº 1, 31.
5. *Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll*, 98-99.
6. Arnolt Bronnen, *Vatermord*, 185-186.
7. "Briefe des jungen Brecht...", *loc. cit.*, 28-29.
8. Münsterer, *op. cit.*, 178-179.
9. Herbert Jhering, 5 de outubro de 1922; reimpresso em *Sinn und Form*, Caderno Especial Brecht II, 230-232.
10. *Idem*, 2 de outubro de 1922, reimpresso em *Von Reinhardt zu Brecht* I, 272.
11. Julius Bab, em *Hannoversches Tageblatt*, 23 de dezembro de 1922; reimpresso em *Über den Tage Hinaus*, 213.
12. Alfred Kerr, *Die Welt im Drama*, 164-166.
13. Herbert Jhering, "Begegnungen", *Sinn und Form* XIII (1961), Caderno 3, 477.
14. Brecht *Trommeln in der Nacht*, *Stücke* I, 159.
15. *Ibid.*, 167.
16. *Ibid.*, 165.
17. *Ibid.*, 162.

18. *Ibid.*, 175.
19. *Trommeln...*, ed. de 1923, Ato IV.
20. *Trommeln...*, *Stücke* I, 204-205.
21. Alfred Kantorowicz, *Deutsches Tagebuch* II, 301.
22. Georg Büchner, *Wozzeck* (Woyzeck), *Sämtliche Werke*, 183.
23. "Briefe des jungen Brecht...", *loc. cit.*, 32.
24. "Bei Durchsicht...", *Stücke* I, 7.
25. *Ibid.*, 6-7.
26. Lion Feuchtwanger, "Bertolt Brecht dargestellt...", *Weltbühne* XXIV (28 de agosto de 1928), 373.

Parte I — Capítulo V

1. Inédito. Pasta de Arquivo 520/11-48.
2. Bronnen, *Tage mit Brecht*, *126*.
3. *Ibid.*, 130. Bronnen dá a data de 8 de maio.
4. Brecht, "Sang der Machinen", *Gedichte* II, 158.
5. Como na poesia vitoriana recente de W.E. Henley e Arthur Symons.
6. Brecht, "Zum Lesebuch für Städtbewohner gehörige Gedichte", *Gedichte* I, 186.
7. "Verschollener Ruhm der Riesenstadt New York", *Gedichte* III, 85.
8. Brecht, *Im Dickicht der Städte*, *Stücke* I, 209.
9. Brecht, "Bargan lässt es sein", publicado em *Der neue Merkur* em setembro de 1921; reproduzido em *Geschichten*, 8-25.
10. *Im Dickicht...*, 242-243.
11. Arthur Rimbaud, *Une Saison en Enfer*, Penguin Poets Edition, 305.
12. *Im Dickicht...*, 310.
13. *Une Saison...*, 346.
14. *Ibid.*, 312.
15. H.V. Jensen, *Das Rad*, 107-108.
16. Bronnen, *op. cit.*, 131.
17. *Ibid.*, 107.
18. Herbert Jhering, 11 de dezembro de 1923; reproduzido em *Von Reinhardt zu Brecht*, 360.
19. *Ibid.*, 313-314.
20. *Ibid.*, 313.
21. Julius Bab, *Die Chronik des deutschen Dramas*, V, 211-212.
22. Fritz Kortner, *Aller Tage Abend*, 373-377.
23. Jhering, 9 de dezembro de 1923, *loc. cit.*, 356.
24. Egbert Delpy, no *Neue Leipziger Nachrichten*, 10 de dezembro de 1923.
25. Hanns Henny Jahn, "Vom armen B.B." in *Sinn und Form*, Caderno Especial Brecht II, 424-425.

26. Hugo von Hofmannsthal, "Das Theater des Neuen", *Lustspiele* IV, 403-426. Egon Friedell era o conhecido historiador e ator que se suicidou quando os nazistas ocuparam Viena.
27. Brecht, *Kleinbürgerhochzeit*, Pasta de Arquivo 218.

Parte I — Capítulo VI

1. Lion Feuchtwanger em *Die Weltbühne* XX (1924), Parte II, 673.
2. Brecht, *Leben Eduard des Zweiten von England*, *Stücke* II, 20-21.
3. *Ibid.*, 37.
4. *Ibid.*, 95-96.
5. *Ibid.*, 101.
6. *Ibid.*, 130-131.
7. *Ibid.*, 158.
8. *Ibid.*, 45.
9. Bernhard Reich, "Erinnerungen an den jungen Brecht", *Sinn und Form*, Caderno Especial Brecht II, 431-434. Há um relato posterior, mais completo, no Suplemento de *Theater der Zeit*, XXI (1966), Caderno 14.
10. Marieluise Fleisser, no *Süddeutsche Zeitung*, Munique, 8 de junho de 1951, citada em Schumacher, 91-92.
11. Julius Bab, citado *ibid.*, 92.
12. Herbert Jhering, *Die zwanziger Jahre*, 166.
13. Bronnen, *op. cit.*, 143-144.
14. *Ibid.*, 140-141.
15. Bernhard Reich, *loc. cit*, 434.
16. Pasta de Arquivo 218.
17. Inédito até agora. Pasta de Arquivo 218.
18. Bernhard Reich, "Erinnerungen an Brecht", *Theater der Zeit* XXI (1966), Caderno 14, Suplemento, pág. 10.
19. *Idem, Sinn und Form:* Caderno Especial Brecht II, 434-435.

Parte I — Capítulo VII

1. Cadernos de notas (maio de 1931) *Schriften* II, 25-26.
2. Martin Esslin, *Brecht*, 284.
3. Brecht, *Mann ist Mann*, *Stücke* II, 229-230.
4. Heráclito, Fragmento 41, in John Burnet, *Early Greek Philosophy*, 136.
5. *Mann ist Mann*, *loc. cit.* 204.
6. *Ibid.*, 232.
7. *Ibid.*, 268.
8. *Ibid.*, 282.
9. *Ibid.*, 289.
10. *Ibid.*, 218.

11. *Ibid.*, 235-236.
12. *Ibid.*, 247-269.
13. Alfred Döblin, *Die drei Sprünge des Wang-lun*, 28.
14. *Mann ist Mann*, 286.
15. John Willett,*The Theatre of Brecht*, 113.
16. Martin Esslin, *Brecht*, 284.
17. Brecht, *Das Elephantenkalb*, *Stücke* II, 313.
18. Citado por Schumacher, 122.
19. Lion Feuchtwanger em *Die Weltbühne*, XXIV (1928), 375.
20. Herbert Jhering, *Von Reinhardt bis Brecht* II, 231-232.
21. Schumacher, 119.

Parte I — Capítulo VIII

1. T.R. Clark, *The Fall of the German Republic*, 94.
2. Pinson, 447.
3. Citado em Schumacher, 143.
4. Schumacher, 145 ss., dá uma resenha excelente desses "Zeitstücke".
5. Do *Diary* de Vakhtangov, citado em Willett, *The Theatre of Brecht*, 112.
6. Jürgen Rühle, *Das gefesselte Theater*, 88-89.
7. Citado *ibid.*, 89.
8. Citado em Schumacher, 523.
9. Erwin Piscator, em "Supplement au Théâtre politique, 1930-1960", *Théâtre Populaire*, Nº 47 (1962), 4.
10. Erwin Piscator, *Das politische Theater*, 9.
11. *Ibid.*, 34.
12. *Ibid.*, 36.
13. *Ibid.*, 58-59.
14. Willett,*Theatre of Brecht*, 110.
15. Piscator, *op. cit.*, 131-132.
16. Relato por Jacob Altmeier, citado em Piscator, *op. cit.*, 61.
17. *Frankfurter Zeitung*, 1º de abril de 1926, citado em Piscator, *loc. cit.*, 69.
18. *Ibid.*, 113.
19. *Ibid.*, 212.
20. *Ibid.*, 82-83.
21. Brecht, *Schriften* III, 86-87.
22. "Gedenktafel für 9 Weltmeister", *Gedichte* II, 132-135.
23. O poema está reproduzido em *Brecht über Lyrik*, 10.
24. *Ibid.*, 8-9.
25. Rudolf Borchardt, "Baccalaureus über Faust", 24 de agosto de 1928, reproduzido em *Prosa* I, 495.
26. Hans Mayer, "Gelegenheitsdichtung des jungen Brecht", in *Sinn und Form* X (1958), 276-290.
27. *Ibid.*, 287-288.

28. Lotte Eisner, "Sur le procès de quat'sous", *Europe* XXXV (jan.-fev. 1957), 113-114.
29. Conforme relatado por Rudolf Frank, *Spielzeit meines Lebens*, 238-239.
30. Registrado por Elisabeth Hauptmann, "Notizen Über Brechts Arbeit 1926", *Sinn und Form*, Caderno Especial Brecht (1957), 243.
31. *Ibid.*, 243.
32. "Mehr guten Sport", *Schriften* I, 61-62.
33. "Unser Publikum", (Fragment), *Schriften* I, 168.
34. "Mehr guten Sport", *ibid.*, 61.
35. "Weniger Gips", *ibid.*, 84.
36. "Über das Theater der grossen Städte", *ibid.*, 165-166.
37. "Sollten wir nicht die Ästhetik liquidieren?", *Schriften* I, 98-99.
38. *Ibid.*, 96.
39. "Vorrede zu *Macbeth*", *Schriften* I, 104-106.
40. Fragmento, *Schriften* I, 108-109.
41. Programa da Rádio Colônia, preservado em forma incompleta, *Schriften* I, 117-121.
42. *Ibid.*, 122-126.
43. "Ovation für Shaw", *Schriften* I, 176 (25 de julho de 1926).
44. "Betrachtungen über die Schwierigkeiten des epischen Theaters", *ibid.*, 185 (1927).
45. Fragmento, *Schriften* I, 181 (1927?).
46. "Vorrede zu *Mann ist Mann*", *Schriften* II, 84.
47. *Ibid.*, 84-85.
48. "Über eine neue Dramatik", *Schriften* I, 196-204 (1928).

Parte I — Capítulo IX

1. "Das waren Zeiten", in *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, 220-225.
2. John Gay, *The Beggar's Opera*, Ato I, cena 4.
3. *Ibid.*, Ato II, cena 1.
4. *Ibid.*, Ato III, cenas 2, 1.
5. *Ibid.*, Ato III, cena 16.
6. Brecht, *Die Dreigroschenoper*, *Stücke* III, 10.
7. *Ibid.*, 59-62.
8. *Ibid.*, 135-136.
9. *Ibid.*, 140.
10. *Ibid.*, 90-101.
11. *Ibid.*, 111.
12. "Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*, *Stücke* III, 146-150.
13. Alfred Kerr, "*Die Dreigroschenoper*", reproduzido em *Brechts Dreigroschenbuch*, 199-201.
14. Reproduzido *ibid.*, 204.
15. Publicado postumamente, *ibid.*, 204-205.

16. "Sonet zur Neuausgabe des François Villon", *Gedichte* III, 158.
17. "Kerrs Enthüllung", *Die Fackel* XXXI (agosto de 1929), n.os 811-819, 129-132. Reproduzido em *Erinnerungen*, 64-68.
18. Kurt Tucholsky, *Gesammelte Werke* II, 126.
19. *Rudyard Kipling's Verse*, 349.
20. Wieland Herzfelde, "Über Bertolt Brecht", *Erinnerungen an Brecht*, 130-131.
21. Kurt Weill in *Die Szene* (1929), reproduzido em Schumacher, 250.
22. Kurt Weill, "Zur Komposition der *Dreigroschenoper*", *Die Szene* (1929), citado em *Dreigroschenbuch*, 219-220.
23. Brecht, "Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater", *Schriften* III, 268-269.

Parte I — Capítulo X

1. Citado em Erich Eyck, *A History of the Weimar Republik* II, 47.
2. W.M. Knight-Patterson, *Germany from Defeat to Conquest*, 423.
3. *Ibid.*, 424.
4. *Ibid.*, 434.
5. *Ibid.*, 462.
6. *Ibid.*, 483.
7. Fritz Sternberg, *Der Dichter und die Ratio*, 30-31.
8. *Ibid.*, 25-26.
9. Numa conversa com este autor.
10. Brecht, *Gedichte* II, 247.
11. *Ibid.*, 242-243.
12. *Ibid.*, 244-246.
13. Partes em *Versuche*, Caderno 1, 20-21; em *Gedichte* II, 194-199; fragmentos inéditos, Pasta de Arquivo 109-112.
14. Piscator, *op. cit.*, 251 s.
15. Fragmento inédito, Pasta de Arquivo 109/90.
16. *Versuche* I, 40-41; *Gedichte* II, 194-196; 199.
17. "Die Beule", in *Dreigroschenbuch*, 76-77.
18. Ludwig Marcuse, *Mein zwanzigstes Jahrhundert*, 131-132. A controvérsia cresceu mais por um diálogo acrimonioso entre Balázs e Herbert Jhering em *Die Weltbühne*, em fevereiro e março de 1931.
19. Esslin, 41.
20. "Der Dreigroschenprozess..." *Versuche*, Caderno 3, 258.
21. *Ibid.*, 257-268.
22. Alfred Polgar, "Theater Skandal", *Handbuch des Kritikers*, 32-34.
23. Knight-Patterson, *op. cit.*, 428-429; 453-454.
24. *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *Stücke* III, 172.
25. *Ibid.*, 202-203.
26. *Ibid.*, 212.

27. *Ibid.*, 216-218.
28. *Ibid.*, 246.
29. *Ibid.*, 254 ss.
30. *Ibid.*, 256.
31. Schumacher, 275.
32. "Bei Durchsicht...", *Stücke* I, 15.

Parte I — Capítulo XI

1. Ver acima págs. 148 ss.
2. Rudolf Frank, *Spielzeit meines Lebens*, 266.
3. "Anmerkungen zu der Oper *Mahagonny*", *Schriften* II, 120.
4. Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, seção 26, *Schriften* VII, 23-24.
5. Richard Wagner, *Tristão e Isolda*, Ato II.
6. Carl Zuckmayer, citado em Melchinger, *Drama zwischen Shaw und Brecht*, 63.
7. Richard Wagner, citado em Mordecai Gorelik, *New Theatres for Old*, 288-289.
8. "Anmerkungen zu... *Mahagonny*", *loc. cit.*, 122.
9. Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, Edição Standard, vol. XXI, pág. 75.
10. *Ibid.*, 78.
11. Brecht, *Kleines Organon*, *Schriften* VII, 25.
12. "Anmerkungen zu... *Mahagonny*", *loc. cit.*, 55.
13. "Vergnügungstheater oder Lehrtheater?", *Schriften* III, 55.
14. "Das Theater, Stätte der Träume", *Gedichte aus dem Messingkauf*, *Schriften* V, 271-272.
15. "Dialoge über die Schauspielkunst", *Schriften* I, 211.
16. "Was arbeiten Sie?" (Entrevista com Guillemin), *Schriften* I, 268.
17. "Die dialektische Dramatik", *ibid.*, 258.
18. Kurt Muno, in *Die neue Zeit*, discutindo Brecht. Citado por Werner Hecht, *Brechts Weg...*, 49.
19. "Vergnügungstheater oder Lehrtheater?", *Schriften* III, 55.
20. "Der Messingkauf: Bruchstücke zur vierten Nacht", *Schriften* V, 231-232.
21. "Vergnügungstheater oder Lehrtheater?", *Schriften* III, 56.
22. G.W. Hegel, *Vorlesungen über Aesthetik*, citado em Schumacher, 169.
23. "Notes to the *Dreigroschenoper*", *Schriften* II, 104.
24. "Über Stoffe und Form", *Schriften* I, 225.
25 Karl Marx, *Critique of Political Economy*, Introdução, 310-311.
26. "Über Stoffe und Form", *Schriften* I, 225-226.
27. "*Kritik der Einfühlung*", *Schriften* III, 22-23.
28. Aristóteles, *Poetics*. Traduzido por W.D. Ross, Seção 1449b.
29. Aristóteles, *Politics*. Traduzido por W.D. Ross, 1341b-1342a.
30. *Poetics*. Traduzido por Gilbert, cap. XVII.

31. Horácio, *The Art of Poetry*. Traduzido por E.H. Blakeney.
32. Goethe, "Supplement to Aristotle's *Poetics*". Traduzido por R.S. Bourne, citado em Lieder and Withington, *The Art of Literary Criticism*, 331.
33. Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, seção 51, in Allen and Clark, *Literary Criticism from Pope to Croce*, 252-253.
34. *Hegel on Tragedy*, editado por Anne e Henry Paolucci, 49, 50, 71, 72.
35. Norman N. Holland, "Shakespearean Tragedy and the Three Ways of Psychoanalytic Criticism", in *The Hudson Review* XV, nº 2 (verão de 1962), 225-226.
35a. Ver Herbert Weisinger, *Tragedy and the Paradox of the Fortunate Fall*, pág. 26.
36. "Über rationellen und emotionellen Standpunkt", *Schriften* III, 27.
37. "Über die Theatralik des Fashismus", *Der Messingkauf, Schriften* V, 94.
38. *Ibid.*, 92.
39. "Über rationellen und emotionellen Standpunkt", *Schriften* III, 25.
40. "Die Spreche des Dramatikers", *ibid.*, 130.
41. "Über rationellen...", *ibid.*, 25-27.
42. "Über experimentelles Theater", *ibid.*, 101.
43. Citado por Reinhold Grimm, in *Ärgernis Brecht*, 60.
44. "Anhang zur kurzen Beschreibung...", *Schriften* III, 174.
45. Brecht, "Dialektik und Verfremdung", *Schriften* III, 180.
46. Herbert Jhering, "Der Volksdramatiker", *Sinn und Form*, Caderno Especial Brecht I (1949), 9.
47. Erich Fromm, *Marx's Concept of Man*, 43-44.
48. Karl Marx, *Deutsche Ideologie*, in *Der Historische Materialismus*, ed. S. Landeshut e J.P. Mayer, 25-26.
49. Citado por Fromm, *op. cit.*, 56.
50. "Über experimentelles Theater", *Schriften* III, 101-102.
51. "Ulm 1592", *Gedichte* IV, 28.
52. "Über experimentelles Theater", *loc. cit.*, 101.
53. "Anhang zur Kurzen Beschreibung einer neuen Technik", *Schriften* III, 172.
54. "Vorrede zur *Mann ist Mann*", *Schriften* II, 84.
55. Citado em Paul Böckmann, *Provokation und Dialektik*, 32, e Victor Ehrlich, *Russian Formalism*, 176-177.
56. Willett, *Brecht on Theatre*, 99.
57. Numa tradução em inglês de Eric Walter White, em *Life and Letters Today*, nº 6, 1936-1937. O texto alemão, "Verfremdungseffekt in der chinesischen Schauspielkunst", está reproduzido em *Schriften* V, 166-182.
58. Denis Diderot, *The Paradox of Acting*, 67-68.
59. "Die Vorhänge" e "Die beleuchtung", *Schriften* V, 264-265.
60. "Die Requisiten der Weigel", *ibid.*, 267.
61. "Zeichen und Symbole", *Schriften* III, 243.
62. "Über alltägliches Theater", *Gedichte aus dem Messingkauf, Schriften* V, 253.

63. "Die Strassenszene", *ibid.*, 69-86.
64. *Kleines Organon, Schriften* VII, 44.
65. "Gestik", *Schriften* VI, 213.
66. "Über gestische Musik", *Schriften* III, 281-284.
67. *Ibid.*, 281.
68. *Ibid.*, 90-91.
69. "Über die Kritische Haltung", *Gedichte aus dem Messingkauf, Schriften* V, 270.
70. Ernst Bloch, *Das Prinzip der Hoffnung* I, 499.
71. "Die Einfühlung", in *Der Messingkauf, Schriften* V, 41.
72. Bernard Shaw, "An Address before the Royal Academy of Dramatic Arts, December 7, 1928". Reproduzido em *Shaw on Theatre*, 197.
73. Herbert Jhering, *Die zwanziger Jahre*, 212.

Parte I — Capítulo XII

1. Hanns Eisler, "Das Lied im Kampf geboren", *Reden und Aufsätze*, 129-130.
2. Serge Tretyakov, "Bert Brecht", reproduzido em *Erinnerungen an Brecht*, 69-71.
3. "Zu den Lehrstüken — Theorie der Pädagogien", *Schriften* II, 129.
4. Earle Ernst, *Three Japanese Plays from the Traditional Theatre*, 4-14.
5. Arthur Waley, *The No-Plays of Japan*, 17 ss.
6. "Erläuterungen zu *Der Ozeanflug*", *Versuche* I, 23.
7. *Ibid.*, 24.
8. Brecht, "*Der Ozeanflug*", *Versuche* I, 7-8.
9. *Ibid.*, 14-15.
10. *Ibid.*, 22.
11. *Das Badener Lehrstück..., Stücke* III, 283-284.
12. *Ibid.*, 284.
13. *Ibid.*, 297.
14. *Ibid.*, 307-308.
15. *Ibid.*, 313-314.
16. *Ibid.*, 280.
17. *Ibid.*, 301.
18. Walter Weideli, *Bertolt Brecht*, 56-57.
19. "Zu den Lehrstücken: Theorie des Lehrstückes", *Schriften* VI, 80.
20. *Taniko*, de *The No-Plays of Japan*, por Arthur Waley, 194-195.
21. Brecht, *Der Jasager, Stücke* IV, 232.
22. No *Rhein-Mainische Volkszeitung*, 20 de dezembro de 1930, citado em Schumacher, 337.
23. In *Hochland*, fevereiro de 1932, 411; citado em Schumacher, 337.
24. "Nein, dem Jasager!" em *Die Weltbühne*, 8 de julho de 1930; citado em Schumacher, 338.

25. Brecht, *Der Neinsager, Stücke* IV, 245.
26. *Ibid.*, 246-247.
27. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* I, 483.
28. Marie Seton, *Sergei M. Eisenstein*, 132.
29. Brecht, *Die Massnahme, Stücke* IV, 290.
30. *Ibid.*, 269.
31. *Ibid.*, 288-289.
32. *Ibid.*, 295.
33. *Ibid.*, 304.
34. *Ibid.*, 307.
35. Fritz Sternberg, *op. cit.*, 28.
36. *Die Massnahme, loc. cit.*, 266-267.
37. Esslin, 294.
38. Herbert Lüthy, "Vom armen Bert Brecht", in *Der Monat* nº 44, maio de 1952, 127.
39. Willy Haas, *Bert Brecht*, 62, 70.
40. Alfred Kurella, "Ein Versuch mit nicht ganz tauglichen Mitteln", citado em Schumacher, 365-366.
41. Fragmento autobiográfico inédito, Pasta de Arquivo 348/23-24.
42. *Die Linkskurve* III (janeiro 1931), 12-14.
43. Citado em Schumacher, 366-367.
44. "An die Nachgeborenen", *Gedichte* IV, 145.
45. Brecht, *Die Ausnahme und die Regel, Stücke* V, 228.
46. *Ibid.*, 187.
47. *Ibid.*, 226.

Parte I — Capítulo XIII

1. Knight-Patterson, *op. cit.* 541.
2. *Ibid.*, 525.
3. Material de Pasta de Arquivo 675/9-55.
4. Pasta de Arquivo 524/13-90.
5. Pasta de Arquivo 678/02-09.
6. Brecht, *Der Brotladen, Sinn und Form* X (1958), Caderno 1, 6.
7. Heinrich Mann, "Die deutsche Entscheidung", no *Luxemburger Zeitung*, 13 de dezembro de 1931; reproduzido em *Essays*, 603-608.
8. William Shirer, *The Rise and Fall of the Third Reich*, 165.
9. Nos Julgamentos de Nuremberg. Citado em Shirer, 190.
10. Ver abaixo, págs. 396 ss., 471.
11. A sra. Elisabeth Hauptmann assegurou ao autor que não era verdade.
12. Friedrich Schiller, *Die Jungfrau von Orleans*, Prólogo.
13. Brecht, *Die heilige Johanna, Stücke* IV, 7-8.
14. *Die Jungfrau von Orleans*, Ato I, cena 9.
15. *Die heilige Johanna, loc. cit.*, 37.

16. *Die Jungfrau...*, Ato I, cena 6.
17. *Die heilige Johanna, loc. cit.*, 181-182.
18. *Ibid.*, 119-120.
19. *Ibid.*, 18.
20. *Ibid.*, 69-70.
21. *Ibid.*, 73.
22. *Ibid.*, 202.
23. *Ibid.*, 210-211.
24. *Ibid.*, 203.
25. Käthe Rülicke, "Die heilige Johanna", in *Sinn und Form* X (1959), Caderno 3, 429-444.
26. W.M. Guggenheim, in *Frankfurter Hefte* XIX (1964), 126-128.

Parte I — Capítulo XIV

1. *Die Mutter, Stücke* V, 40.
2. *Ibid.*, 57.
3. *Ibid.*, 89.
4. *Ibid.*, 90-91.
5. *Ibid.*, 116-117.
6. Schumacher, 418.
7. "Eine Kleine Bemerkung", *Schriften* II, 213.
8. 18 de janeiro de 1932, reproduzido em *Stücke* V, 166.
9. *Ibid.*, 174, 165.
10. Brecht, "Anmerkungen zur *Mutter*", *Schriften* II, 156-157.
11. Brecht, "Einige Irrtümer über die Spielweise...", *Schriften* VII, 268.
12. Brecht, "Das Stück *Die Mutter*", *Schriften* II, 207.
13. Brecht, "Brief an das Arbeitertheater", *Stücke* V, 160-161.

Parte I — Capítulo XV

1. Citado em Schumacher, 490.
2. *Ibid.*, 491.
3. Citado em Werner Mittenzwei, *Bertolt Brecht*, 62, 71.
4. Brecht, "Tonfilm *Kuhle Wampe*", *Schriften* II, 223-227.
5. Citado em Werner Hecht, *Brechts Weg...*", 154.
6. Brecht, "Ein Kleiner Beitrag zum Thema Realismus", *Schriften* II, 227-231.
7. Os poemas foram reproduzidos em *Gedichte* III, 220-223,167.
8. Sternberg, *op. cit.*, 26-27.
9. "Als der Faschismus immer stärker wurde", *Gedichte* III, 189.
10. "Wiegenlieder", *Gedichte* III, 21-22.
11. "Die ärmeren Mitschüler aus den Vorstädten", *ibid.*, 155-156.
12. Brecht, "Die drei Soldaten", *ibid.*, 106.

13. "Das Lied vom Klassenfeind", *Gedichte* III, 29.
14. "Ballade von der Billigung der Welt", *Gedichte* III, 80.
15. "Einige Fragen an einen guten Mann", *Gedichte* III, 164.
16. "Die da wegkonnen", *ibid.*, 192.
17. "Hitler Choräle", *ibid.*, 37-39, 47.
18. Ludwig Marcuse, *Mein zwanzigstes Jahrhundert*, 157.

Parte 2 — Capítulo I

1. Citado por Hans Bunge, "Brecht im zweiten Weltkrieg", *Neue deutsche Literatur* X (1962), nº 3, 37.
2. Marianne Kesting, *Brecht*, 70.
3. Há uma vívida descrição desse período em Sanaria em *Mein zwanzigstes Jahrhundert*, de Ludwig Marcuse.
4. Kesting, *op. cit.*, 70-71.
5. "Zeit meines Reichtums", *Gedichte* III, 196-197.
6. Karin Michaelis, *Der kleine Kobold*, 257.
7. Hanns Henrik Jacobsen, "Bert Brecht in Denmark, 1933-1939", *Orbis Litterarum* XV (1960), 247-249.
8. Kesting, 74.
9. Mittenzwei, 138 ss.
10. Lion Feuchtwanger, "Die Arbeitsprobleme des Schriftstellers im Exil", *Sinn und Form* VI (1954), Caderno 3, 352.
11. "Naturgedichte-Svendborg", *Gedichte* V, 86.
12. "Augsburg", *ibid.*, 87.
13. "Über das Lehren ohne Schüler", *ibid.*, 65.
14. "Der Lernende", *ibid.*, 66.
15. "1940", *Gedichte* IV, 221-222.
16. "Gedanken über die Dauer des Exils", *ibid.*, 138-139.
17. "Besuch bei den verbannten Dichtern", *Gedichte* IV, 55-56.
18. "Über die Bezeichnung Emigranten", *ibid.*, 137.
19. "Schlechte Zeit für Lyrik", *Gedichte* V, 105.
20. "1940", *Gedichte* IV, 221.
21. "Frühling 1938", *ibid.*, 218.
22. "Die unbesiegliche Inschrift", *ibid.*, 62.
23. "Verjagt mit gutem Grund", *ibid.*, 141-142.
24. "Über die Bedeutung des zehnzeiligen Gedichtes in der Fackel", *Gedichte* V, 19-20.
25. "Über den schnellen Fall des guten Unwissenden", *ibid.*, 21-22.
26. Caroline Kohn, "Bert Brecht, Karl Kraus, et le 'Kraus Archiv' ", *Études Germaniques* XI (1956), 342-348, onde o autor, parece que por conhecimento pessoal, relata que, depois de sua volta à Alemanha após a guerra, Brecht planejava uma comemoração de Kraus no 20º aniversário de sua morte, aparentemente tendo-o perdoado.

27. "Einmal eine nützliche Handlung verrichten", *Gedichte* V, 26.
28. "Offener Brief an den Schauspieler Heinrich Giorge", *Schriften* III, 7-13 (1933).
29. "Auf den Tod eines Kämpfers für Frieden", *Gedichte* IV, 79.

Parte 2 — Capítulo II

1. Kesting, 72.
2. *Der Dreigroschenroman*, in *Brechts Dreigroschenbuch*, 451-453.
3. *Ibid.*, 249.
4. *Ibid.*, 305.
5. *Ibid.*, 347-348.
6. *Ibid.*, 461-463.
7. Citado por Mittenzwei, 162, de Pasta de Arquivo 268/81.
8. *Rundköpfe und Spitzköpfe*, *Versuche*, Caderno 8, 348.
9. Rundköpfe und Spitzköpfe, *Stücke* VI, 121-122.
10. *Ibid.*, 162-163.
11. "Anmerkung zu *Rundköpfe...*", *Stücke* VI, 226-228.
12. "Über die Verwendung von Prinzipien", *Schriften* III, 118.
13. Die Horatier und die Kuratier, *Stücke* V, 257-258.
14. *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, *Versuche*, Caderno 9, 87.
15. "Rede auf dem I. Internationalen Schriftstellerkongress", *Versuche*, Caderno 15, 137-141.
16. "Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen", *Versuche*, Caderno 12 (1939), 141-147.
17. "Chinesische Gedichte: Anmerkungen", *Gedichte* IV, 157-158.
18. "Svendborger Gedichte", *Gedichte* IV, 13.
19. *Ibid.*, 15.
20. *Ibid.*, 12.
21. "Traum einer grossen Miesmacherin", *Gedichte* IV, 100-101.

21a. Bernhard Reich, "Erinnerungen...". *Theater der Zeit* XXI (1966), Caderno 14, Suplemento, 14-16.

21b. Para um relato vívido desse episódio, ver Lee Baxendall, "Brecht in America", *Tulane Drama Review* XII (1967), nº 1.

22. Mordecai Gorelik, "Brecht: I am the Einstein of the New Stage Form", *Theatre Arts Monthly*, março de 1957, 72-73.
23. "Brief an... Theatre Union", *Stücke* V, 161-163.
24. Citado por Mittenzwei, 227, Pasta de Arquivo 167/27.
25. "Der Messingkauf", *Schriften* V, 142-143.
26. Anna Seghers, "Helene Weigel spielt in Paris", *Internationale Literatur*, 1938, Caderno 4, 126-127.
27. "Die Schauspielerin in Exil", *Schriften* V, 280.
28. *Furcht und Elend...*, *"Rechtsfindung"*, *Stücke* V, 307.

29. "Volksbefragung", *ibid.*, 405-408.
30. Mittenzwei, 202, e Walter Benjamin, *Briefe* II, 818.
31. "John Kent — Was Kostet das Eisen", Pasta de Arquivo 919/01-21.
32. "Goliath — Oper", Pasta de Arquivo 519/01-42.
33. "Legende von der Entstehung des Buches Taoteking", *Gedichte* IV, 51-54.
34. "Die Literatur wird durchforscht werden", *Gedichte* VI, 15-16.
35. "Die Verlustliste", *ibid.*, 51.
36. "Die gute Genossin, M.S.", *Gedichte* V, 81; "Nach dem Tode meiner Mitarbeiterin, M.S.", *Gedichte* V, 46-47, 48.
37. Nota inédita na correspondência com Karl Korsch, Pasta de Arquivo 2098/13.
38. "Ist das Volk unfehlbar?", *Gedichte* V, 130-141.
39. "Wir hören: Du willst nicht mehr mit uns arbeiten", *Gedichte* V, 8-9.
40. Pasta de Arquivo 2098/01.
41. Friedrich Ege, "Hella Wuolijoki", *Theater der Zeit* IX, (1954), nº 9, 32-33.
42. "1940", *Gedichte* IV, 222.
43. "Finnische Gutsspeisekammer", e "Finnische Landschaft", *ibid.*, 224; 228.
44. "Ode an einen hohen Würdenträger", *Gedichte* VI, 17-18.
45. "Finland 1940", *Gedichte* V, 144.
46. "An die Nachgeborenen", *Gedichte* IV, 143-145.

Parte 2 — Capítulo III

1. Pasta de Arquivo, "Tagebücher", citado por Mittenzwei, 255.
2. Citado em Ernst Schumacher, *Bertolt Brechts "Leben des Galilei"*, 113.
3. "Zu Leben Galilei", *Schriften* VIII, 199-200.
4. *Schriften* IV, 209.
5. "Visionen — Parade des alten Neuen", *Gedichte* V, 112.
6. Schumacher, *op. cit.*, 77-78.
7. "Die neuen Zeiten", *Gedichte* VI, 69.
8. Pasta de Arquivo 426/01; 366/09; citado por Mittenzwei, 270.
9. Pasta de Arquivo 609/25; Mittenzwei, 273.
10. Pasta de Arquivo 648/53; Mittenzwei, 274.
11. "Wie der Einbrecher", *Gedichte* V, 78.
12. *Schriften* IV, 210.
13. Pasta de Arquivo 426/48; Mittenzwei, 267.
14. "Galileo Galilei, Manuscript", Arquivo Brecht, pág. 110; Mittenzwei, 276-277; e Schumacher, *Brechts "Galilei"*, 29.
15. Pasta de Arquivo 426/34; Mittenzwei, 278.
16. Mittenzwei, 280-281; Schumacher, *Brechts "Galilei"*, 32-33.
17. Schumacher, *op. cit.*, 34-35.
18. Mittenzwei, 282; Schumacher, *op. cit.*, 37.
19. "Über experimentelles Theater" (1939), *Schriften* III, 93.

20. Citado *ibid.*, 93-94.
21. Isaac Deutscher, *The Prophet Outcast: Trotsky, 1929-1940.* Londres, Oxford University Press, 1963, 370.
22. Cf. Schumacher, *op. cit.*, 107-111. Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, 131-135; Benjamin, *Briefe* II, 771-772.
23. Brecht, *Stücke* VIII, 201.
24. *Schriften* IV, 224.
25. *Leben des Galilei, Stücke* VIII, 9-12.
26. Citado por Ernst Schumacher, "Form und Einfühlung", *Materialen zu Galileo*, 153.

26a. Ele é chamado Matti na versão de Laughton.

27. Serreau, *Bertolt Brecht*, 98-99.
28. *Leben des Galilei*, 184-188.
29. *Ibid.*, 166.
30. *Ibid.*, 113-116.

Parte 2 — Capítulo IV

1. *Das Verhör des Lukullus, Stücke* VII, 261.
2. *Ibid.*, 261-262.
3. *Mutter Courage und ihre Kinder, Stücke* VII, 63-64.
4. *Ibid.*, 147-148.
5. *Ibid.*, 100.
6. *Ibid.*, 155.
7. *Ibid.*, 103.
8. *Ibid.*, 158.
9. *Ibid.*, 89.
10. *Ibid.*, 149-150.
11. *Ibid.*, 124-125.
12. "Anmerkung zu Mutter Courage", *Stücke* VII, 205.
13. "Formprobleme des Theaters", *Materialen zu Mutter Courage*, 86-90.
14. *Ibid.*, 90.
15. *Ibid.*, 91.
16. *Ibid.*, 92.
17. "Gespräch mit einem junge Zuschauer", *ibid.*, 92-93.

Parte 2 — Capítulo V

1. *Die Judith von Shimoda*, Pasta de Arquivo 518/01-93.
2. Patrick Bridgwater, "Arthur Waley and Brecht", *German Life and Letters* XVII (1964), nº 3, 216-232.
3. *Der gute Mensch von Sezuan, Stücke* VIII, 230.
4. *Ibid.*, 231.

SBD / FFLCH /

5. *Ibid.*, 275.
6. *Ibid.*, 275-276.
7. *Die Judith von Shimoda* (inédito), Pasta de Arquivo 518/45.
8. *Der gute Mensch*, 283.
9. *Ibid.*, 292.
10. *Ibid.*, 298.
11. *Ibid.*, 344-345.
12. *Ibid.*, 347.
13. *Ibid.*, 349
14. *Ibid.*, 407-408.
15. Volker Klotz, *Bertolt Brecht*, 18.
16. Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, 161.
17. *Die Judith von Shimoda* (inédito), Pasta de Arquivo 518/19.
18. *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, *Stücke* IX, 129-130.
19. *Ibid.*, 130-131.
20. *Ibid.*, 164-165.

Parte 2 — Capítulo VI

1. "Aus dem Arbeitsbuch: Der aufhaltsame Aufstieg...", *Sinn und Form*, Caderno Especial Brecht II, 100.
2. *Ibid.*, 101 (9 de abril de 1941).
3. "Zu der *Aufhaltsame Aufstieg...*", *Stücke* IX, 369.
4. *Der aufhaltsame Aufstieg...*, *Stücke* IX, 336-337.
5. *Ibid.*, 263.

Parte 2 — Capítulo VII

1. Brecht, *Flüchtlingsgesräche*, *Prosa* II, 215.
2. *Ibid.*, 235.
3. *Ibid.*, 208.
4. *Ibid.*, 159.
5. *Ibid.*, 161.
6. *Ibid.*, 199.
7. *Ibid.*, 276.
8. *Ibid.*, 273.
9. *Ibid.*, 277-278.
10. *Ibid.*, pág. 117 da edição Aufbau.

Parte 2 — Capítulo VIII

1. Relato de Helene Weigel ao autor.

2. Fritz Kortner, *Aller Tage Abend*, 499-501.
3. "Liefere die Ware", *Gedichte* VI, 56-57.
4. "Hollywood", *Gedichte* VI, 7.
5. "Sonett in der Emigration", *ibid.*, 53.
6. "Angesichts der Zustände in dieser Stadt", *ibid.*, VI, 54.
7. "Nachdenkende über die Hölle", *ibid.*, 52.
8. "Brief an den Stückschreiber Odets", *ibid.*, 95.
9. "Sah verjagt aus sieben Ländern", *ibid.*, 61.
10. Citado em Wolfdietrich Rasch, "Brechts marxistischer Lehrer", *Merkur* XVII (1963), nº 10, 991, 992.
11. A obra mais famosa de Leonhard Frank foi uma série de histórias sobre a Primeira Guerra Mundial chamada *Der Mensch ist gut (O Homem É Bom)*.
12. *A Autobiografia* de Chaplin menciona Brecht só uma vez, e muito curiosamente, na página 434.
13. Joseph Losey, "The Individual Eye", *Encore*, março de 1961; reproduzido em *The Encore Reader*, 200.
14. "Brief an den Schauspieler Charles Laughton", *Gedichte* VI, 114.
15. "Der Galilei des Laughton", *Schriften* IV, 239, 243.
16. *Ibid.*, 272-273.
17. *Ibid.*, 272-273.
18. "Das Fischgerät", *Gedichte* VI, 73.
19. "Die handelnd Unzufriedenen", *Gedichte* VI, 77.
20. "An die deutschen Soldaten im Osten", *ibid.*, 29-34.
21. "Und was bekam des Soldaten Weib?", *ibid.*, 35-36.
22. Kantorowicz, *op. cit.*, I, 188.
23. Kortner, *op. cit.*, 501.
24. Brecht, "Bertolt Brecht an Thomas Mann", *Sinn und Form* XVI (1964), Caderno 5, 691-692; Thomas Mann, *Briefe: 1937-1947*, 339-341; Brecht, "An den Nobelpreisträger Thomas Mann", *Gedichte* VIII, 195-196.
25. Nota a *Gedichte* VI, 210.
26. Rasch, *loc. cit.*, 999.
27. *Ibid.*, 994.
28. *Ibid.*, 999.
29. H.J. Bunge, "Das Manifest von Bertolt Brecht", *Sinn und Form* XV (1963), Cadernos 2-3, 200.
30. Robert Spaethling, "Bertolt Brecht and *The Communist Manifesto*", *Germanic Review* XXXVII (1962), 282-291.
31. *Ibid.*, 91.
32. "Das Manifest", *Gedichte* VI, 133-141.
33. *Ibid.*, 154.
34. *Ibid.*, 148.

Parte 2 — Capítulo IX

1. *Die Gesichte der Simone Machard, Stücke* IX, 436.
2. *Ibid.*, 452.
3. *Ibid.*, 462.
4. *Ibid.*, 464.
5. *Ibid.*, 486.
6. *Ibid.*, 379-380.

Parte 2 — Capítulo X

1. Sternberg, *op. cit.*, 13-14.
2. Jaroslav Hasek, *The Good Soldier Schweik*, 9-10.
3. *Schweyk im zweiten Weltkrieg, Stücke* X, 34-35.
4. *Ibid.*, 23.
5. *Ibid.*, 38.
6. *Ibid.*, 124-125.
7. *Ibid.*, 91.
8. *Ibid.*, 121-122.
9. *Ibid.*, 123-124.
10. Herbert Jhering, *Berliner Dramaturgie*, 91.
11. *Notebooks*, citado em Pavel Petr, *Haseks Schweyk in Deutschland*, 143.
12. *Ibid.*, 144.

Parte 2 — Capítulo XI

1. Notas inéditas, Pastas de Arquivo 440 e 191. *The Ginger Jar (Der Ingwertopf)*, republicado em *Neue deutsche Literatur* VI (1958), Caderno 2, 10-13; e numa tradução inglesa de H.E. Rank, no *Kenyon Review* XX (1958), 393-398.
2. Republicado em *Kalendergeschichten* e *Geschichten*. Traduzido como "The Augsburg Chalk Circle", in *Tales from the Calendar*.
3. Klabund, *Der Kreidekreis*, 145.
4. *Ibid.*, 161.
5. *Ibid.*, 189.
6. "Immer wieder", *Gedichte* VI, 72.
7. "Über Freunde", *ibid.*, 60.
8. "Die Dialektik auf dem Theater", *Schriften* VII, 249, 269; VI, 365.
9. *Der Kaukasische Kreidekreis, Stücke* X, 295-296.
10. *Ibid.*, 301.
11. *Ibid.*, 162.
12. *Ibid.*, 157-158.

Parte 2 — Capítulo XII

1. Fritz Kortner, *op. cit.*, 547-548.
2. Para a história dos "Hollywood Ten", ver Gordon Kahn, *Hollywood on Trial*. Reproduzimos uma versão condensada do interrogatório de Brecht no Apêndice.
3. Ver acima, págs. 61, 63.
4. Gladwin Hill, no *New York Times*, 1º de agosto de 1947.
5. Brooks Atkinson, no *New York Times*, 8 de dezembro de 1947. Uma paródia incrível da relação entre Brecht e Laughton é oferecida em *The Laughton Story* "oficial", págs. 249-250. Laughton, intimidado pela "caça às bruxas", cortou qualquer contato com Brecht.

Parte 3 — Capítulo I

1. Max Frisch, *Tagebuch*, 225-227, 286, 292-294.
2. Friedrich Hölderlin, *Antigonä, Sämtliche Werke* V, 187.
3. Brecht, *Die Antigone des Sophokles, Stücke* XI, 19.
4. *Ibid.*, 33.
5. *Ibid.*, 35-36.
6. "Antigonemodell, 1948", *Schriften* VI, 14-16.
7. Hans Curjel, "Brechts Antigone-Inszenierungen in Chur 1948", in *Bertolt Brecht: Gespräche auf der Probe*, 9-19.
8. Citado em Siegfried Melchinger, "Bertolt Brechts *Salzburger Totentanz*", *Stuttgarter Zeitung*, 5 de janeiro de 1963.
9. Pasta de Arquivo 921/03-43, e reproduzido em parte em Melchinger, *loc. cit.* Este, traduzido por Eric Bentley, *The Jewish Wife, etc.*, The Grove Press, Nova York, 1965.
10. Nordahl Grieg, *Die Niederlage*, Ato IV, cena 3, págs. 116-119.
11. Brecht, *Die Tage der Commune, Stücke* X, 369.
12. *Ibid.*, 367.
13. *Ibid.*, 406-408.
14. *Ibid.*, 431.
15. *Ibid.*, 437.
16. Hans Kaufmann, *Bertolt Brecht: Geschichtsdrama und Parabelstück*, 88.
17. Karl Marx, "Adresse des Generalrats Über den deutsch-französischen Krieg", citado em Kaufmann, *op. cit.*, 62.
18. Arthur Adamov, in *La Nouvelle Critique*, nº 123, fevereiro de 1961, 9-10.

Parte 3 — Capítulo II

1. Brecht, "Als ich in die Heimat", *Gedichte* VII, 36.
2. Vladimir Pozner, "bb", *Sinn und Form*, Caderno Especial Brecht II, 450.

3. Günther Weisenborn, *Der gespaltene Horizont,* 160-162.
4. Brecht, "Konflikt", *Schriften* VII, 296.
5. "Einige Irrtümer...", *Schriften* VII, 283.
6. Erwin Leiser, "Der freundliche Frager", in *B. Brecht: Gespräche auf der Probe,* 44.
7. Pozner, *loc. cit.*, 451.
8. Brecht, "Einige Irrtümer...", *Schriften* VII, 272.
9. *Ibid.*, 271.
10. "Krisen", *Schriften* VII, 118.
11. Brecht, "Soll man denn nicht die Wahrheit sagen?", *Schriften* VII, 296.
12. *Schriften* VI, 48.
13. Citado em Rühle, *Das gefesselte Theater,* 238-239.
14. Para uma discussão de *Der Hofmeister* e a controvérsia, ver págs. 448, 467.
15. *Neues Deutschland,* 21 de março de 1951.
16. Brecht, *Die Verurteilung des Lukullus, Stücke* VII, 271-274.
17. Esslin, 173.
18. Rühle, *op. cit.*, 241.
19. Ernest Bornemann, "Credo Quia Absurdum", *Kenyon Review* XXI (1959), 195-196.
20. Walter Dirks, "Der gute Mensch und die Christen", *Frankfurter Neue Presse,* 18 de novembro de 1952.
21. Jerzy Pomianowski, "Un Théâtre du renouveau em Pologne", *Les Temps Modernes* XIV (julho de 1957), 27.
22. Citado em Heinz Kächele, *Bertolt Brecht,* 48.
23. "Ein neues Haus", *Gedichte* VII, 38.
24. "Grosse Zeit, Vertan", *ibid.*, 10.
25. "Die Wahrheit einigt", *ibid.*, 14.
26. Kesting, 139; Esslin, 181; Willett, *The Theatre of Brecht,* 201. O jornalista alemão ocidental Wolfgang Paul conjetura que a declaração é extraída de outra carta de Brecht: "Aus Bertolt Brechts späteren Jahren", *Neue Deutsche Hefte* V (1958), 710-723.
27. Citado em Kesting, 139.
28. "Die Lösung", *Gedichte* VII, 9.
29. "Das Brot der Gerechtigkeit", *ibid.*, 103-104.
30. "Böser Morgen", *Gedichte* VII, 11.
31. Kantorowicz, *op, cit.*, II, 400-401; 406-407. "Mitteilungen der deutshen Akademie der Künste", *Sinn und Form* V (1953), Cadernos 3-4, 255-256.
32. "Kulturpolitik und Akademie der Künste", *Neues Deutschland,* 12 de agosto de 1953.
33. Pasta de Arquivo 49/08; 09.

33a. "Notizen zur Barlach-Ausstellung", *Sinn und Form* IV, Caderno 1 (1952), 182-186.

34. "Nicht so gemeint", *Gedichte* VII, 99.
35. Kesting, 132.
36. "Zum Einzug des Berliner Ensemble", *Gedichte* VII, 107.

37. Relatado por Erwin Leiser, in *Brecht: Gespräche auf der Probe,* 43.
38. "Die Schauspielerin im Exil", *Gedichte* IV, 209; ver também pág. 321.
39. "Die Schauspielerin", *Gedichte* V, 16.
40. "Der Messingkauf", *Schriften* V, 149.
41. "Abstieg der Weigel in den Ruhm", *ibid.*, 151-152.
42. "Die Requisiten der Weigel", *Gedichte aus dem Messingkauf, ibid.*, V, 267.
43. "1954: Erste Hälfte", *Gedichte* VII, 111.
44. Brecht, "Fröhlich vom Fleisch zu essen", *Gedichte* VII, 121, e P.B. Shelley, "The Mask of Anarchy", estrofes xxxix ss.
45. "Lehre, Lerne!", *Gedichte* VII, 101.
46. "Die Regie Bertolt Brechts", *Theaterarbeit,* 130-132.
47. "Katzgraben Notate", *Schriften* VII, 151.
48. *Ibid.*, 88.
49. "Beispiel der Episierung", *Theaterarbeit,* 94.
50. "Dreizehn Bühnentechniker erzählen", *Sinn und Form,* Caderno Especial Brecht II, 465, 471.
51. "Aus einem Brief an einen Schauspieler", *Schriften* VI, 185-186.

Parte 3 — Capítulo III

1. Brecht, *Der Messingkauf, Schriften* V, 129.
2. "Gewohnheiten, noch immer", *Gedichte* VII, 12.
3. "Anmerkung", a *Der Hofmeister, Versuche,* Caderno 11, 61.
4. Brecht, *Der Hofmeister, Stücke* XI, 193-195.
5. *Ibid.*, 213.
6. Brecht, "Ist der *Hofmeister* ein negatives Stück?", *Theaterarbeit,* 120.
7. Alexander Abusch, "Zu Hanns Eislers *Johann Faustus*", *Sinn und Form* V (1953), Caderno 3, 194.
8. Brecht, "Thesen zu Faustus-Diskussion", *ibid.*, 194-197.
9. Brecht, "Zu *Urfaust* von Goethe", *Schriften* VI, 321-332.
10. Citado em Rühle, *Das gefesselte Theater,* 244-245.
11. Brecht, *Der Prozess der Jeanne d'Arc, Stücke* XII, 81-83.
12. Brecht, *Coriolan, Stücke* XI, 343, 365, 368.
13. "Zu Coriolan", *Schriften* VI, 315.
14. Brecht, *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar, Prosa* IV, 48.

Parte 3 — Capítulo IV

1. Georg Lukács, Prefácio à nova edição de *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur* (1963), 10.
2. *Ibid.*, 207-209.
3. Lukács, *Realism in Our Time,* 87-89.

4. "Dessaus Lukullus Musik", *Schriften* VI, 311.
5. "Die grossen Gegenstände", e "Zur Formalismusdebatte", *Schriften* III, 125; e "Formalismus — Realismus", *Schriften* VII, 304-307.
6. "Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise", *Versuche*, Caderno 13, 99.
7. *Ibid.*, 106.
8. *Ibid.*, 107.
9. "Volkstümlichkeit und Realismus" (1938), *Schriften* IV, 153.
10. *Ibid.*, 154-155.
11. *Kleines Organon*, seção 73, *Schriften* VII, 55.
12. "Definition der Kunst", *Messingkauf*, *Schriften* V, 236.
13. "Formalismus", *Schriften* VII, 305.
14. *Ibid.*, 234.
15. Citado em Mordecai Gorelik, *New Theatres for Old*, 136.
16. "Was unter anderem vom Theater Stanislawskis gelernt werden Kann", *Schriften* VII, 210-212.
17. "Methoden der Konzentration", *ibid.*, 196.
18. "Politik auf dem Theater", *Schriften* VII, 70.

Parte 3 — Capítulo V

1. *Turandot oder der Kongress der Weisswäscher.* Até agora inédito. A sra. Hauptmann, que está editando o manuscrito para publicação, teve a bondade de mostrá-lo ao autor.
2. "Bei Durchsicht meiner ersten Stücke", *Stücke* I, 8-9.
3. "Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?", *Schriften* VII, 300-302.
4. Max Frisch, "Brecht ist tot", *Weltwoche*, 24 de agosto de 1956.
5. Erwin Leiser, "Der freundliche Frager", in *Brecht: Gespräche auf der Probe*, 47.
6. *Ibid.*, 43.
7. *Ibid.*, 48.
8. Ernst Schumacher, *Brechts Galilei*, 317.
9. *Ibid.*, 320-326.
10. Werner Hecht, *Theater der Zeit* XXI (1966), nº 14, 28-30.
11. *Me-Ti: Buch der Wendungen; Prosa* V, 176, e *passim*.
12. Transcrito de gravação, editado por Käthe Rülicke, no Arquivo Brecht.
13. *Der Spiegel*, 1956, nº 49, pág. 65.

SBD/FFLCH/USP
SEÇÃO DE Letras
AQUISIÇÃO c/ CAPES
Siciliano
VALOR Cr$ 3.280,00
DATA 03/5/91
TOMBO L12150